MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 1

1/2020

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GABRIEL MĂLĂNCIOIU

CORNELIU DAN GEORGESCU
JOCUL CONTROLAT CU LIBERTATEA IMPROVIZATORICĂ: ULPIU VLAD ȘI „DETERMINAREA SELECTIVĂ"

NICOLAE BRÂNDUȘ
CREAȚIE ȘI CREATIVITATE

VALENTINA SANDU-DEDIU
MUZICIENI AI PLANETEI, APE MUZICALIZATE ȘI MUZICI DESPRE COPACI

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GABRIEL MĂLĂNCIOIU **3**

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
JOCUL CONTROLAT CU LIBERTATEA IMPROVIZATORICĂ:
ULPIU VLAD ȘI „DETERMINAREA SELECTIVĂ“ **17**
NICOLAE BRÂNDUȘ
CREAȚIE ȘI CREATIVITATE - O PERSPECTIVĂ TRANSDISCIPLINARĂ **44**

GRĂDINI SONORE
ESEURI

VLAD VĂIDEAN
DE STRAJĂ LA PORȚILE GRĂDINILOR SONORE **56**
VALENTINA SANDU-DEDIU
MUZICIENI AI PLANETEI, APE MUZICALIZATE ȘI MUZICI DESPRE COPACI **63**

PORTRETE

LAVINIA COMAN
FLORICA MUSICESCU, O FONDATOARE A ȘCOLII ROMÂNEȘTI MODERNE DE PIAN **71**

RECENZII

CONSTANTIN SECARĂ
OVIDIU PAPANĂ, INSTRUMENTE TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI. STUDII ACUSTICO-MUZICALE **90**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH GABRIEL MĂLĂNCIOIU **3**

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
THE CONTROLED GAME WITH THE FREEDOM OF IMPROVISATION:
ULPIU VLAD AND THE "SELECTIVE DETERMINATION" **17**

NICOLAE BRÂNDUȘ
CREATION AND CREATIVITY **44**

SONIC GARDENS
ESSAYS

VLAD VĂIDEAN
WATCHING OVER THE GATES OF THE SONIC GARDENS **56**

VALENTINA SANDU-DEDIU
MUSICIANS OF THE PLANET, MUSICAL WATERS AND MUSIC ABOUT TREES **63**

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
FLORICA MUSICESCU, ONE OF THE FOUNDERS OF MODERN PIANO MUSIC SCHOOL IN ROMANIA **71**

REVIEWS

CONSTANTIN SECARĂ
OVIDIU PAPANĂ, ROMANIAN TRADITIONAL INSTRUMENTS. ACUSTICAL-MUSICAL STUDIES **90**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Gabriel Mălăncioiu

Andra Apostu

O varietate incredibilă de ordin estetic dar nu dezordine, o căutare continuă a sensurilor muzicale în cele mai neașteptate locuri și cu cele mai neașteptate mijloace și instrumente, de la live electronics la duduk, libertate de exprimare în rigoare și coerență, sunt doar câteva din coordonatele care îl dezvăluie pe compozitorul Gabriel Mălăncioiu. El face parte din generația actuală de compozitori ancorați și dedicați fenomenului muzical contemporan din România.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Dragă Gabriel, ai urmat cursurile unui liceu teoretic apoi ai optat pentru deloc ușoara facultate de automatică și calculatoare din cadrul Politehnicii din Timișoara. În paralel ai făcut studii muzicale. Aveai deja o educație muzicală care te-a ajutat să poți face asta?

G.M.: Privind în urmă aș zice că tranziția spre lumea muzicii nu a fost una dramatică: în timpul liceului și în primii ani de Politehnică am acordat tot mai mult timp studiului chitarei clasice; după primii trei ani la Facultatea de Automatică și Calculatoare am fost admis la Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest – chiar atunci se înființase catedra de chitară clasică - investind aproape exclusiv timpul pentru studiul muzicii. În cursul celui de-al doilea an de studiu la această facultate am venit în contact cu Maestrul Remus Georgescu – iar am avut un nesperat noroc, chiar în acel an se înființase un modul de compoziție – iar această întâlnire a schimbat cu totul traiectoria devenirii mele profesionale. Am avut șansa unor întâlniri aproape zilnice în casa Maestrului timp de patru ani de zile, cu multe ore petrecute în fața partiturilor. Am urmat toate cursurile Maestrului Remus Georgescu din cadrul facultății, fie că erau cursuri teoretice precum Orchestrația sau cursurile de Analize muzicale, sau cursuri practice, precum cele de Muzică de cameră sau Dirijatul orchestrei studenților. Ce mod mai plăcut de a afla istoria muzicii românești ar fi putut exista decât timpul petrecut la Mănăstirea Rohia, ascultând până noaptea târziu monologul Maestrului – întrerupt poate doar de țipătul ascuțit al vreunui păun care se adaptase vieții monahale? (Într-una din sesiunile de vară am lăsat deoparte toate examenele pentru a-l însoți pe Remus Georgescu la Mănăstirea Bârsana și Rohia – timp neprețuit pentru a crea, studia, a afla lucruri neștiute despre meșteșugul muzical). Cred că relația stabilită cu Remus Georgescu m-a ajutat foarte mult să depășesc lacunele datorate inexistenței unor studii muzicale în perioada școlii primare și a gimnaziului, imensa muncă de “plombare a gropilor” nefiind nicidecum percepută ca o corvoadă. Această tranziție nu ar fi fost posibilă fără suportul părinților, care m-au susținut necondiționat în această aventură.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Destul de rar auzi de chitariști ce se îndreaptă spre compoziție; știi tiparul oarecum înrădăcinat, pianiștii sunt cei mai întâlniți în zona asta. Cum ai reușit să te împrietenești cu compoziția?

G.M.: Nu știu dacă este un nou tipar, dar mai mulți compozitori din generația mea sunt chitariști: mă gândesc la Gabriel Almași, la Dan Variu. Poate este o reconsiderare a perioadei trubadurilor și a truverilor în lumea contemporană - există câteva conexiuni care ne-ar lega de acea perioadă a Evului Mediu, pentru că mulți compozitori ai zilelor noastre ajung la rafinata lume a muzicii culte pornind de la muzica folk sau rock. Faptul că instrumentul principal este chitara și nu pianul cred că a influențat și opțiunile mele timbrale, sonoritățile delicate ale chitării regăsindu-se în multe compoziții camerale sau orchestrale.

A.A.: Ai studiat, ceva mai târziu, cu Cornel Țăranu, Adrian Pop dar ai și participat la o mulțime de cursuri cu alte nume consacrate ale compoziției contemporane. Stilurile lor sunt diferite, ce anume te-a influențat sau, poate, te-a impresionat și crezi că a contat pentru compozitorul care ești astăzi?

G.M.: După terminarea facultății am urmat cursurile Academiei de Muzică din Cluj, având șansa de a beneficia de îndrumarea unor nume importante, care, fără îndoială au influențat traiectoria mea profesională: Cornel Țăranu, Adrian Pop, Eduard Terényi, Valentin Timaru. În timpul celor doi ani de masterat și în primul an de cursuri doctorale făceam naveta la Cluj aproape în fiecare săptămână – contactul cu o lume culturală rafinată simțeam că mă îmbogățește și așteptam cu nerăbdare să revin. Țin minte cu ce părere de rău mă despărțeam de cursul domnului Haplea, reușeam să stau doar o oră și trebuia să alerg să prind trenul spre Timișoara. La doctorat am avut șansa de a beneficia de îndrumarea lui Adrian Pop, sub atenta lui privire cristalizând, sintetizând zestrea deja adunată. Apoi, în timpul întâlnirilor muzicale din afara țării am întâlnit compozitori importanți, dar, dacă stau să mă gândesc, cred că de-a lungul timpului am fost influențat mai degrabă de autenticitatea unor oameni decât de cunoștințele pe care le

https://biblioteca-digitala.ro

transmiteau. Fără îndoială și informațiile erau necesare, dar, pe termen lung, ce rămâne cred că este adevărul viu din spatele cuvintelor. Revenind la perioada primilor ani de meșteșug în ale compoziției, îmi plăceau tare mult acele momente când veneam cu o idee, iar Maestrul Georgescu îmi spunea: "și Stravinski face așa ceva în Concertul de coarde, să luăm partitura să ne uităm puțin". După câțiva ani îți dai seama că ia naștere o disciplină ce pornește dintr-o stare de libertate. Nu aș dori să se creeze falsa impresie că în modul în care am fost îndrumat puteam să fac absolut orice era plămădit pe tărâmul imaginației, cine îl cunoaște pe Remus Georgescu știe că maxima rigoare, un standard al cerințelor foarte înalt îl caracterizează. Și evoluția opusă este fără îndoială posibilă, fiind de fapt regula în cadrul unui sistem educațional instituționalizat – pornind de la extremă rigoare să-ți găsești apoi calea proprie. Pentru mine prima modalitate mi-a fost mai apropiată, iar sfatul cel mai de preț a fost: "Fii tu însuți!". Dar trebuie să treacă câțiva ani ca să apreciezi într-adevăr acest sfat.

A.A.: Creația ta este impresionantă, reușești să compui mult având în vedere și celelalte activități în care ești implicat? Cum îți găsești energia? Vorbește-ne despre modul tău de lucru, dacă ai o anumită rutină, o anumită disciplină?

G.M.: Încerc să nu am o rutină, doar să răspund cât mai bine situației de moment. Deși poate ar părea că fac mai multe lucruri deodată, să știi că nu sunt prea bun la multitasking, și, la un moment dat, încerc să mă ocup doar de un singur lucru. Când am de organizat un concert prefer să întrerup compoziția, rezolv treburile administrative, apoi îmi dedic întreaga energie creației. Acesta ar fi tabloul general, dar fiecare provocare vine cu o soluție particulară. Dimineața este momentul meu cel mai bun dacă vorbim de compoziție, pentru mine imaginea compozitorului care lucrează toată noaptea nu se potrivește deloc. Vorbind despre modul de lucru, eu gândesc muzica mai mult în termeni energetici, în sensul în care dacă există un bun flux al ideilor muzicale pentru mine este un semn că sunt pe calea cea bună; dacă lucrurile merg anevoie și după câteva zile după ce am început o lucrare, abandonez totul și o iau de la

https://biblioteca-digitala.ro

început. Alternarea activităților îmi aduce multă energie, dar, cum am spus, o singură activitate la un moment dat. De obicei nu îmi place să lucrez sub presiunea deadline-urilor, de aceea încerc să termin o comandă cu mult înaintea termenului. Dar cum în muzică nimic nu are valoare absolută, nici această perspectivă nu este adevărată tot timpul: îmi aduc aminte de cursurile de vară organizate de Universitatea de Muzică și Artele Spectacolului din Viena, unde, timp de două săptămâni ne retrăgeam într-un orășel idilic drag atât lui Johannes Brahms, cât și lui Anton Webern – Mürzzuschlag. În prima săptămână trebuia să compunem o lucrare cameral㠄, să pregătim știmele, iar în cea de-a doua săptămână, câțiva membri ai ansamblului Klangforum Wien ne cântau lucrările. Cred că nici dacă aș fi avut cele mai bune condiții posibile, n-aș fi reușit să scriu o lucrare mai bună în vreo trei luni!

A.A.: Cum te inspiri? Există o varietate destul de mare în ceea ce privește opțiunile tale timbrale.

G.M.: Orice poate deveni o sursă de inspirație: scârțâitul podelei, un apus frumos, o mișcare socială, o tragedie... Că tot vorbeam de Mürzzuschlag – prima dată când am participat la acele cursuri, jucându-mă cu pianul, am fost atras la un moment dat de rezonanța unui acord, sunetele căruia au devenit materialul muzical al unei întregi compoziții. Opțiunile timbrale diverse sunt justificate pe de o parte de comenzile muzicale – și atunci trebuie să mă supun unui plan timbral dinainte stabilit, sau sunt rodul unei imaginații timbrale, când nu există elemente care să mă constrângă. Nu aș putea spune că mă simt mai atras de o perspectivă sau de alta, în principiu sunt destul de flexibil cu cerințele celui care îmi cere o lucrare nouă; până în momentul în care mi se impune o limitare stilistică – să scriu o muzică ce ar suna precum muzica lui X sau Y – așa ceva nu pot și nici nu vreau să fac.

A.A.: Care este compozitorul tău preferat și de ce? Consideri că se conectează cu tine personalitatea lui/ei artistică?

G.M.: Nu aș putea numi un compozitor despre care să spun că m-a influențat într-o măsură decisivă. De-a lungul timpului am fost atras de muzica lui Lutosławski, de exemplu;

https://biblioteca-digitala.ro

sau descoperirea noutății în lucrarea *Vespro della Beata Vergine* aparținând lui Monteverdi m-a vrăjit într-o altă perioadă. Dar nu într-atât de mult încât să-mi schimbe drumul componistic.

A.A.: Lucrarea ta *Song of the Avadhut* a fost apreciată intens; ai primit distincția *Silver medal* în cadrul Global Music Awards (categoria muzică contemporană) și ți-a fost acordat premiul UCMR pentru lucrare vocal instrumentală pentru anul 2017. Ce ne poți spune despre această lucrare? Prin ce procedee și opțiuni de ordin estetic ai reușit să zugrăvești sonor conceptul de „avadhut", tot ce se află dincolo de comun, standarde și preocupări lumești?

G.M.: *Song of the Avadhut* este o lucrare dragă mie, scrisă pentru soția mea Cristina și pentru soprana Valentina Verlan. În timpul studiilor doctorale am încercat să aflu ce înseamnă sacralitatea în domeniul muzical; nu pot spune că am ajuns la o rezolvare a acestei dileme, însă călătoria întreprinsă mi-a afectat (și continuă să o facă) multe din lucrările compuse. Complementaritatea polarităților, plecând de la relația sacru / profan, a devenit una din temele majore ale creației mele. Lucrarea se bazează pe textul misticului hindus Dattatreya, ce provine din tradiția gândirii non-duale. Lucrarea are o formă tripartită, textul folosit în prima parte a lucrării indicând către spațiul conștiinței unitare, ce transcende dualitatea. Perechile polare puse în lumină în partea întâi a lucrării (contrastele dinamice, ale densităților sonore, diferitele tipologii temporale) se încearcă a fi transcense într-un discurs sonor în care complementaritatea devine ideea fundamentală. Partea secundă reprezintă un omagiu adus lui Arvo Pärt, folosind o scriitură în care se regăsesc elemente ale stilului *tintinnabuli*, utilizate frecvent de compozitorul estonian. Partea a III-a, contrastantă, este mai pregnantă ritmic. Asemeni primei părți a lucrării, și această ultimă parte se bazează pe ideea echilibrului dinamic al polarităților. Chiar săptămâna trecută am fost contactat de un violonist din Israel care dorește să prezinte lucrarea; mă bucură mult faptul că idealul vedic al unității poate își va găsi expresia sonoră într-o zonă măcinată de mari tensiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Observ o apropiere în lucrările tale de concepte ce aparțin diverselor credințe religioase, de pildă lucrarea *Sunyata – the joyful emptiness* pentru pian care a și fost selectată pentru a fi interpretată în cadrul proiectului *World Oceans* de către pianistul James Gibson din SUA dar nu numai!

G.M.: Într-adevăr, zona misticismului este o zonă din care deseori îmi trag inspirația, poate și datorită faptului că există atâtea elemente comune între cele două domenii – cel muzical și cel mistic – numitorul comun fiind încercarea de a exprima ceva ce se află în afara posibilității de expresie a gândirii raționale. Misticul încearcă să folosească cuvintele pentru a exprima inexprimabilul, muzicianul folosește sunetele pentru a da glas unor gânduri, trăiri, ce nu pot fi exprimate cu ajutorul cuvintelor. O misiune imposibilă în ambele cazuri, dar cât de frumoasă!

A.A.: Ai pătruns în atât de controversata lume a muzicii de film. Ai scris muzică pentru un scurt metraj regizat de Maxim Zhestkov, lucrarea *Meshes* (2016) pentru o animație, lucrarea *Now here* (2016) pentru un film și muzica pentru două filme mute, *The Gift* care a primit și premiul publicului la festivalul InnerSound (2014) și *Băiatul și cățelul* (2013). Sunt aceste inițiative o provocare pentru un compozitor de muzică de concert?

G.M.: Tradiționala lume a muzicii de film nu mă atrage pentru că înseamnă o prea mare limitare stilistică. Sigur că există un spațiu de negociere între regizor și compozitor, dar, până acum, nu m-am simțit atras de acest fel de colaborare. Dar mi-a făcut mare plăcere să scriu muzică pentru filme mute, muzică care să fie cântată live în timpul proiecției filmului. Îmi aduc aminte că prima încercare de a pătrunde în lumea muzicii de film – muzica pentru filmul *Băiatul și cățelul* - nu a fost un mare succes, un foarte talentat student care era regizorul filmului și-ar fi dorit o muzică mai spre lumea lui Gershwin, dar proiecția fiind inclusă într-un festival de muzică modernă a trebuit să accepte o altă abordare. Nu știu nici astăzi dacă i-o fi plăcut până la urmă ce a ieșit. Se pare că sunt destul de maleabil în privința restricțiilor extramuzicale – și orice muzică de film impune multe limitări compozitorului – dar opțiunile

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale nu doresc să îmi fie influențate într-o prea mare măsură.

A.A.: Crezi că ai putea să trasezi câteva repere de stil în muzica pe care o compui? Este clar definit în tine conceptul de stil propriu?

G.M.: Nu, chiar nu aș putea face astfel de identificări, pentru că orice lucrare scrisă este influențată de foarte mulți parametri – (cine o va cânta, unde se va cânta, cum se va cânta, cine va fi publicul...), și, cum ziceam, încerc ca fiecare lucrare să fie un răspuns dat situației de moment. Sigur că nu în mod conștient fac aceste alegeri tot timpul, dar dacă trebuie să compun o lucrare simfonică și va fi cântată de o orchestră recunoscută pentru reticența de a cânta muzica nouă sigur voi scrie diferit decât dacă ar trebui să compun o lucrare cameral care va fi cântată în cadrul unui festival de muzică nouă de un ansamblu dedicat promovării în exclusivitate muzicii noi. Probabil că elemente comune vor putea fi detectate, dar, cel puțin până acum am încercat să nu fiu prea analitic cu propriile lucrări, să nu pățesc ca acel păianjen care este pus în situația de a explica cum merge și apoi să nu mai știe să meargă. În a doua jumătate a secolului XX cred că a căpătat o importanță prea mare această privire auto-analitică: au fost scrise câteva cărți de referință de importanți compozitori, în care compozitorul explică tehnicile componistice folosite, dar și multe studii care mi se par a fi mai mult niște modalități de a ascunde faptul că lucrarea nu poate sta pe propriile picioare și are nevoie de niște cârje academice. Foarte rar mi-a fost dat să întâlnesc compozitori care vorbesc extrem de articulat despre propriile lucrări și lucrările respective să-mi și placă și să văd o conexiune reală între cuvânt și muzică. Apoi, formația mea de politehnist nu a determinat o explorare în domeniul muzical a cunoștințelor din domeniul științelor exacte, mai degrabă am fugit de această perspectivă. În fundal însă sunt conștient că sensul proporțiilor, o anumită conștiență a timpului provine din acea parte, și sunt recunoscător.

A.A.: Există o etapizare în creația ta, din perspectiva evoluției tale creatoare, din punctul de vedere al maturizării

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale, culturale care intervine natural odată cu trecerea anilor și lărgirea perspectivelor?

G.M.: Nu sunt conștient de o împărțire stilistică a creației mele, în primii ani sigur a avut loc o acumulare a cunoștințelor care s-a reflectat și în lucrările compuse. Dar dacă mă gândesc la unele lucrări scrise cu 10 ani în urmă, din punct de vedere stilistic nu pot spune că astăzi nu ar putea fi scrise cam în același fel. Am avut șansa ca prima mea lucrare mai importantă, *Concertino* pentru orchestră de coarde scrisă în anul 2003 să fie interpretată de orchestra studenților din cadrul Facultății de Muzică și Teatru din Timișoara, sub bagheta Maestrului Remus Georgescu. S-a lucrat timp de o lună cu mai multe repetiții pe săptămână și eu am avut ocazia de a corecta secțiuni ale lucrării care nu sunau chiar așa cum îmi imaginasem. Am învățat atât de multe în acea lună că probabil, doar studiind partituri și ascultând înregistrări, mi-ar fi trebuit un an întreg să ajung la aceleași rezultate. Pe de altă parte sunt convins că venind în contact cu importanți profesori de compoziție din străinătate, văzând ce fac colegii mei de generație de prin alte părți, colaborarea cu unele din cele mai importante ansambluri europene dedicate interpretării muzicii noi, toate acestea au lăsat urme în propria creație.

A.A.: Vorbești despre autenticitate în actul creator într-un material apărut în revista Muzica nr. 1-2016, ca răspuns la întrebările redactorului privind arta și motivația de a compune. Crezi că inocența creatoare despre care spuneai există ca o condiție esențială în alcătuirea internă a fiecărui compozitor? Asta face diferența între un compozitor și un... epigon?

G.M.: Da, cred că autenticitatea este darul poate cel mai de preț al unui muzician, interpret sau compozitor deopotrivă. Pentru mine a fost o extraordinară șansă să am un mentor care mi-a lăsat de la bun început o libertate de a aborda fenomenul muzical pe care poate alți îndrumători în ale compoziției nu l-ar acorda învățăcelului. Îndemnul “Cunoaște-te pe tine însuți!” de pe frontispiciul templului lui Apollo din Delfi sună foarte bine, dar să dai la o parte condiționările care par a fi parte integrantă din ceea ce consideri că ești, nu este chiar ușor. Pe de altă parte văd cazurile unor compozitori care încearcă cu disperare

https://biblioteca-digitala.ro

ca muzica lor să nu sune asemănător cu ceva cunoscut, iar rezultatul este o muzică care nu are un flux natural, nu este organică. Cred că orice încercare de a impune o direcție stilistică cu ajutorul rațiunii nu va avea drept consecință nașterea unei muzici care să influențeze conștiința ascultătorului într-o prea mare măsură. S-au scris și se vor mai scrie multe studii despre acele muzici în care se încearcă controlul rațional al tuturor parametrilor muzicali, pentru că este foarte ușor să analizezi compoziții în care rațiunea are un rost atât de important; în planul recepției nu consider că succesul a fost pe măsura triumfului din domeniul teoretic.

A.A.: Ai publicat o lucrare, în 2008, cu titlul *Aspecte ale relației dintre muzică și fenomenul social,* la editura Eurostampa, în cadrul Festivalului Timișoara Muzicală Academică. Mi-ar plăcea să ne spui mai multe detalii despre această incursiune a ta în subiect și la ce parametri ai fenomenului social ai făcut referire în cercetarea ta.

G.M.: Vorbeam în acel articol despre relația de interdependență între fenomenul social și muzică. Insistasem mai mult asupra unei laturi, aceea a fenomenului social care este influenţat de muzică – făcând referire în special la culturile antice. Ajunsesem la concluzia că dacă întâlnim într-o societate o muzică ce ne îndreaptă către dimensiunea sacră, atunci în civilizaţia respectivă va domni ordinea şi pacea (cazul civilizaţiei chineze, care s-a menţinut timp de aproape cinci milenii fără schimbări majore; din punctul de vedere al înţelepţilor Chinei Antice, toate notele muzicale aveau o esenţă transcedentală, fiecare lucrare muzicală reprezenta o exprimare diferită a puterii sacre a sunetului). De asemenea, bunul mers al societăţii determină menţinerea unei tradiţii muzicale sănătoase. După cum şi reversul este posibil: sfârşitul fiecărei civilizaţii antice a fost în strânsă legătură cu decăderea din domeniul artei muzicale, fie că a fost vorba de civilizaţia chineză, egipteană, grecească sau romană. Dacă vom considera că societatea de astăzi este şubredă, pentru înţelepţii Chinei antice acesta ar fi un semnal: trebuie schimbată din temelii viziunea despre muzică. Punctul de pornire al acelui articol l-a reprezentat venirea în contact cu ideile compozitorului englez Cyril Scott

https://biblioteca-digitala.ro

consemnate în cartea *Music: Its secret influence throughout the ages,* o viziune proaspătă, poate înclinând balanța prea mult spre tărâmul speculativ.

A.A.: Începând cu 2019 ești membru al comitetului executiv al SNR-SIMC. Ce înseamnă asta pentru tine?

G.M.: Sincer să fiu, aspectele administrative ce țin de organizarea unor concerte, festivaluri mi-aș dori să aibă o pondere mai mică în activitatea mea profesională. Dar nici nu poți să stai pe margine și doar să fii un observator căruia nu-i place cum gândesc și rezultatele la care ajung alți colegi. Atunci am hotărât să mă implic în cadrul comitetului executiv al SNR-SIMC, mai ales că este o echipă într-adevăr grozavă: Diana Rotaru, Irinel Anghel, Alexandru Ștefan Murariu și Constantin Basica. Echipa de conducere a SNR-SIMC s-a schimbat în vara anului 2019 și am avut puțin timp la dispoziție pentru organizarea Festivalului Meridian, dar cred că a ieșit o treaba bună. Nu îmi dau seama câte sute de ore au muncit Diana și Irinel pentru Festivalul Meridian 2019 - comparativ, noi, băieții, doar am ajutat pe ici pe colo. Internetul este într-adevăr miraculos, căci reușim să luăm rapid decizii deși suntem răspândiți prin București, Cluj-Napoca, Timișoara sau prin Statele Unite. Ne și completăm reciproc și, cel mai important, facem din pasiune ceea ce facem, astfel încât nu interesul personal este cel care imprimă direcția acestei colaborări. Dacă reușești să treci de aspectele administrative, modul în care structurezi un concert sau un festival poate deveni ceva asemănător procesului componistic.

A.A.: Ești fondator al Festivalului Internațional de Muzică Contemporană *Timsonia*. Munca într-un festival, mai cu seamă unul pe care îl și manageriezi presupune și alte aspecte, mai mult sau mai puțin legate de muzică. Cum este experiența ta cu aceste detalii de organizare, de management?

G.M.: Cum fac și în domeniul componistic, la fel și în domeniul managementului: mă bazez mai mult pe intuiție – nu am urmat cursuri de specializare în acest domeniu. Am speranța că am o brumă de bun simț artistic și dacă această calitate este dublată de intenția de a face lucrurile bine, există șanse ca lucrurile să evolueze în direcția dorită.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Deciziile la nivel artistic îți aparțineau, erai direct responsabil de identitatea artistică a festivalului?

G.M.: În ambele ediții ale festivalului am avut o echipă de organizare, iar unii membrii au mai influențat lista artiștilor invitați sau programul unor concerte, dar am avut o contribuție importantă în ceea ce privește interpreții și compozitorii care ne-au vizitat, structura concertelor, tematica festivalului. Cea de-a doua ediție, cea din 2018, a fost mai clar conturată în plan tematic, toate concertele fiind unite de ideea Interferențelor, manifestată pe mai multe planuri: interferențe de natură stilistică, evidente în structurarea fiecărui concert: Bizantin–Contemporan, Tradițional–Contemporan, Baroc–Contemporan și Romantic–Contemporan; interferențe culturale prin programarea concertelor astfel încât să cuprindă atât interpreți autohtoni cât și invitați din afara granițelor țării; interferențe între generații, materializată prin implicarea în același concert a cadrelor didactice ale Facultății de Muzică și Teatru, active în domeniul muzicii noi, precum și a studenților dornici de a explora lumi sonore inedite.

A.A.: Prin proiectele pe care le-ai dezvoltat cu studenții tăi observ o apropiere constantă și de alte domenii artistice, culturale. Crezi în interdisciplinaritate? Care crezi că sunt beneficiile sau, poate, dezavantajele acestui concept?

G.M.: Împreună cu soția mea Cristina și cu Gabriel Almași încercăm să-i aducem pe studenții noștri în ipostaza de a descoperi lucrări care de obicei nu intră în repertoriul lor curent. Încercăm să profităm de faptul că Universitatea de Vest cuprinde o serie de facultăți care pot deveni un bun prilej de colaborare interdisciplinară. Am organizat până acum trei concerte, în primul fiind vizate interferențele muzică – artă literară; au fost invitați studenți grupați în jurul Cercului literar al Bibliotecii Centrale Universitare, coordonați de scriitorul Daniel Vighi. Poeții și-au recitat propriile creații, studenții noștri au cântat muzică din secolul XX. A fost o primă încercare, în care am mizat pe complementaritatea celor două arte. Următoarele două concerte cred că au fost la un nivel superior, în sensul în care produsul artistic final nu a constat dintr-o întâlnire de suprafață a unor domenii artistice diferite, ci rezultatul a fost o

https://biblioteca-digitala.ro

contopire a muzicii cu artele plastice (în cel de-al doilea concert) și cu artele spectacolului (în cel de-al treilea concert). Interdisciplinaritatea are fără îndoială avantaje, pe lângă cele de ordin artistic, ideea acestor concerte fiind și aceea de a evita enclavizarea ce guvernează mediul cultural timișorean. Se creează legături, care, în timp vor putea fi dezvoltate. Și reversul medaliei este posibil, alăturarea muzicii de alte arte poate duce la o depreciere a actului muzical, ca și când muzica singură nu își este suficientă pentru a transmite mesajul dorit; un echilibru just între forțe poate elimina însă această situație.

A.A.: Astăzi când pare că totul s-a spus, cum vezi tu viitorul muzicii contemporane?

G.M.: Cred că evoluția muzicală se realizează ciclic (Eduard Terényi avea o teorie foarte clar articulată a acestei ciclicități), după perioade de căutare urmând perioade de sinteză. Legea dialecticii hegeliene cred că poate fi transpusă și în plan muzical: unui curent muzical (teza) îi este opus un altul (antiteza), întâlnirea celor două determinând apariția unei sinteze; care, la rândul ei, va deveni o teză, căreia îi este opusă o antiteză, generând o nouă sinteză... Puțin ne aflăm pe terenul speculației cu aceste teorii, dar există un grăunte de adevăr. Eu nu-mi pun problema că va veni un moment în care tot ce putea fi exprimat în plan muzical va fi exprimat, ba, dimpotrivă, sunt convins că o astfel de situație nu va apărea niciodată.

A.A.: Care este relația ta cu studenții și în ce măsură crezi că ei, ca generație, au puterea de a schimba ceva (ori nu?) în viitor?

G.M.: Îmi face mare plăcere să lucrez cu studenții, mai ales atunci când semințele aruncate încep să dea roade. Contrar trendului general, de a considera că învățământul românesc se prăbușește, în ultimii ani am avut parte poate de cele mai bune generații de studenți de când am devenit parte a comunității academice. Și există o mare dorință de a explora, asta dacă reușești să îndepărtezi vechile condiționări. Faptul că studenți care termină facultatea își manifestă dorința de a participa la concerte în care s-ar cânta exclusiv muzica timpului nostru îmi dă foarte multă speranță. Eu vorbesc acum de încercarea de a apropia tinerii muzicieni de lumea muzicii

https://biblioteca-digitala.ro

contemporane, care pune cu foarte mare ușurință în evidență imensul strat al condiționării. Încerc să le explic însă studenților că același proces al îndepărtării vechilor condiționări trebuie să aibă loc și dacă abordează repertoriul tradițional. Contactul cu muzica nouă devine o oglindă în care vechile tabuuri sunt văzute foarte clar, transcenderea acestora aducându-ne mai aproape de o stare a ființei, mai aproape de natural, de autentic.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Gabriel Mălăncioiu

There is an incredible aesthetic variety but not chaos, a permanent search for musical meanings in the most unexpected places and with the most unexpected means and instruments, from live electronics to duduk, freedom of speech in order and meaning, are only a few of the coordinates that reveal the composer Gabriel Mălăncioiu. He is part of the present generation of composers committed to the Romanian contemporary musical phenomenon.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Jocul controlat cu libertatea improvizatorică: Ulpiu Vlad și „determinarea selectivă“

Corneliu Dan Georgescu

Acest text reprezintă traducerea din limba germană a comunicării mele „Das kontrollierte Spiel mit der improvisatorischen Freiheit: Ulpiu Vlad und die ‚selektive Determination'", comunicare susținută pe 20 octombrie 2017 în cadrul simpozionului „ZwischenZeiten" cu tema „Freiheit und Determinismus. Rumänische Musik im Kontext / Libertate și determinare. Muzica românească în context" organizat de *Universitatea Carl-von-Ossietzky* din Oldenburg în cadrul manifestărilor internaționale găzduite de *Hanse Wissenschaftskolleg* din Delmenhorst (Niedersachsen). Fiind adresat unui public universitar german, articolul de față conține și unele informații generale referitoare la România, puțin sau deloc cunoscute acestui public, deci indispensabile lui; deși familiare cititorilor de limbă română, aceste informații au fost preluate aici ca atare, pentru păstrarea autenticității și echilibrului conținutului acestui demers.

1. Introducere
2. Context politic și cultural
3. Compozitorul Ulpiu Vlad. Drumul său, muzica sa. Ciclul *Mozaic*
4. Teoria lui Ulpiu Vlad relativ la o „determinarea selectivă“
5. Ciclurile *Poetica viselor* și *Dincolo de vise*
6. Ce înseamnă „a improviza"? Concluzii

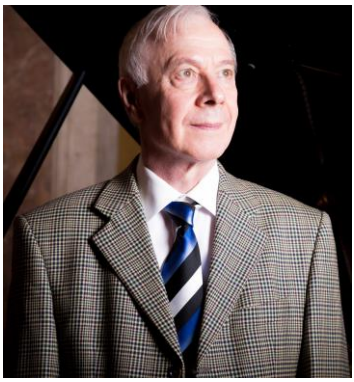
https://biblioteca-digitala.ro

Introducere

Următorul citat din programul pentru un concert al ansamblului *Partita Radicale* de la Wuppertal din 17-18 septembrie 2010 cu lucrarea *Dincolo de vise* de Ulpiu Vlad, program redactat de Thomas Beimel și prezentat aici în traducerea mea, ar putea constitui o buna introducere în problematica muzicală care va fi discutată în cele ce urmează:

> „In 1994 noi [NB. interpreții ansamblului *Partita Radicale,* respectiv Thomas Beimel] l-am cunoscut pe Ulpiu Vlad la București și l-am rugat să scrie o compoziție pentru noi. Sarcina era formulată precis. Compoziția respectivă trebuia să se potrivească profilului nostru: investigarea granitei între improvizație și compoziție, fără a se produce prea mult text muzical (note) [...] lucrare – dacă mai poate fi numită astfel – care să permită să fie permanent din nou creată. [...] Materialul inițial [prezentat de Ulpiu Vlad] consta dintr-o combinație ciudată: tabele supradimensionate cu semne bizare, împărțite după diverse grupe instrumentale, alături de multe pagini cu indicații scrise referitoare fiecare la tehnici de execuție particulare. Iar pentru prima audiție exista încă o uriașă foaie amănunțit redactată. [...] Am încercat să obținem din cele citite idei ajutătoare pentru execuție. Dar totul era foarte nemulțumitor – până când Ulpiu Vlad a venit la Wuppertal să lucreze cu noi. De atunci, piesa s-a schimbat mult. După prima audiție acum 15 ani, aici la Wuppertal, noi am executat multe variante, care au fost toate înregistrate. Din aceste înregistrări Ulpiu Vlad a generat fundaluri sonore transparente, care au servit ca direcționare pentru variantele următoare“. [Beimel 2010:3]

https://biblioteca-digitala.ro



Ulpiu Vlad, născut la 27.01.1945 la Zărnești (jud. Brașov/Kronstadt-România), și-a început activitatea componistică în 1970, după studiul efectuat la *Universitatea de Muzică din București* (UNMB, pe atunci *Conservatorul Ciprian Porumbescu*) întâi ca oboist, apoi în calitate de compozitor, între alții cu Anatol Vieru (1958-64), după care au urmat studii post-universitare la Academia *Santa Cecilia* din Roma – totul într-o perioadă trecătoare de liberalizare politică și culturală în România. Acest context general va fi prezentat pe scurt în cele ce urmează.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Context politic și cultural în România după 1944

După ocupația țării în August 1944 de către Armata sovietică a urmat între 1945–1953 cunoscuta perioadă stalinistă și instaurarea treptată a socialismului. Aceasta a prilejuit o schimbare radicală și adesea violentă în modul de funcționare al societății românești, în modul de trai al populației și în viața culturală a țării, care se înscrisese consecvent în ultimul secol în canoanele lumii occidentale. Dacă în 1958 începuse deja retragerea Armatei sovietice din țară, abia între 1960–1964 se manifestă, mai întâi discret, apoi evident, slăbirea dependenței față de Rusia sovietică. Perioada 1965–1972 cunoaște apoi o liberalizare generală – începutul pozitiv al „erei Ceaușescu“ – urmată între 1973–1989 de urmarea negativă – dictatura familiei Ceaușescu – marcată de arbitrar și recesiune. În fine, anul 1989 aduce sfârșitul „erei Ceaușescu“ și al socialismului, după 45 de ani de experiențe mai ales nefaste.

În acest context, 1965 a însemnat pentru România nu numai mult dorita desprindere deschisă de subordonarea politică, economică și culturală față de Uniunea sovietică, dar și inițierea unei serii de măsuri liberale de neimaginat până atunci în majoritatea statelor socialiste. Cum ar fi, de exemplu, permiterea activității micilor producători, călătorii libere în Europa apuseană, import de bunuri de larg consum, recunoașterea, respectiv stabilirea de relații diplomatice cu Republica Federală a Germaniei și continuarea relațiilor cu Israelul după 1967, refuzul participării la invazia Cehoslovaciei de către armatele Pactului de la Varșovia în 1968, invitarea unor șefi de state occidentale, cum ar fi Charles de Gaulle în 1968 și Richard Nixon în 1969, includerea în GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) în 1971, în IMF (*International Monetary Fund*) și în *Banca Mondială* în 1972. Noul secretar de partid, Nicolae Ceaușescu se afla în acest timp la apogeul popularității sale, nu numai în Romania, ci și în vest, unde, în 1971 a primit cea mai înaltă distincție destinată unor șefi de state în Germania, *Sonderstufe des Großen Bundesverdienstkreuzes*. Aceasta evoluție pozitivă se va

https://biblioteca-digitala.ro

încheia abrupt după vizita secretarului de partid în China și Coreea de Nord în 1971 și 1978 și va fi înlocuită cu o absurdă dictatură de familie cu o vagă coloratură naționalistă, ale cărei urmări negative se resimt până azi. Toate măsurile favorabile relațiilor cu vestul vor fi suspendate, nepotismul și corupția ajung la ordinea zilei, standardul de viață scade permanent, doar relativa independență față de Uniunea Sovietică pare să persiste. Noua izolare a țării corespunde pe plan intern preluării complete a controlului culturii de către funcționari de partid mai ales incompetenți [Cosma 1995, Sandu-Dediu 2006].

Iată câteva caracteristici ale acestei perioade de trecere. „Rezistența pasivă" a UCMR față de politica partidului, rezistență constituită și ea gradat, s-a reflectat în manifestarea a două direcții culturale, paralel existente: o direcție oficială, condusă și controlată îndeaproape de partid, orientată „realist-socialist", și o altă direcție, neoficială, orientată spre vest, susținută de mulți compozitori discret, dar foarte activ. Marea majoritate a compozitorilor români reprezentativi vor urma această a doua direcție, nu lipsită de riscuri și piedici. Alte caracteristici ale acestei perioade au fost reprezentate de atitudinea conducerii UCMR, în general conservatoare, care încerca să frâneze modernizarea muzicii anumitor compozitori dintr-o convingere motivată nu atât politic, cât estetic; astfel au fost pervertite convingerile sincere ale unui personalități importante (ca Mihail Jora) de către organele politice și folosite în interesul lor, în sensul unei permanente îngreunări a evoluției normale a muzicii românești. Dar au existat și alte personalități marcante ale muzicii românești (cum ar fi Mihail Andricu sau Sigismund Toduță), care nu au făcut nicio concesie politică, dar a căror estetică se apropia de cea a „realismului socialist"; aceasta nu l-a împiedicat pe profesorul Andricu să ofere privat concerte de muzică modernă în locuința sa și să contribuie astfel activ la formarea primelor generații de avangardiști după 1945.

Pe de altă parte, în acest context se constituie mai

https://biblioteca-digitala.ro

târziu o formă ciudată de activitate a unor tineri compozitori de orientare radical avangardistă, compozitori care dețineau sau căutau o formă de „asigurare politică", pentru a putea organiza concerte, a călători liber în vest și a-și putea impune muzica fără opreliști de tot felul: ei au transformat privilegii politice într-un fel de *passe-partout* pentru muzica lor. De asemenea privilegii politice au profitat doar câțiva, inclusiv cei ce au avut posibilitatea de a studia în Uniunea Sovietică. Desigur însă că nu oricine își putea permite așa ceva, de aceea informația profesională provenită din Europa de vest a rămas mai departe apanajul unui mic cerc de compozitori, documentația respectivă fiind păstrată adesea secret nu numai față de public, dar uneori și față de proprii lor colegi. Aceasta era însă o formă în care avangarda se putea constitui și manifesta într-o oarecare măsură în acea perioadă (1970-1990). O altă curiozitate a timpului a fost publicarea de către UCMR tocmai în această perioadă de boicotare hotărâtă a religiei (manifestată între altele prin demolarea unor biserici, monumente de arhitectură) a unor colecții ample de melodii psaltice sub titlul neutru de „izvoare ale muzicii românești".

Însă scurta perioadă de liberalizare între 1965-72 a avut și urmări care nu mai puteau fi anulate. O serie de compozitori români au primit burse DAAD [*Deutscher Akademischer Austauschdienst*] în Berlinul occidental – în 1971 Ștefan Niculescu, în 1972 Aurel Stroe, în 1973 Anatol Vieru, în 1978 Tiberiu Olah –, compozitori care au reușit să edifice și fixeze o relație stabilă cu vestul. De remarcat însă faptul că existau și alți compozitori de același nivel profesional cum ar fi, între alții, Cornel Ţăranu, Myriam Marbe, Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Liviu Glodeanu, compozitori care, din diferite motive nu au primit această bursă cu toate că ar fi meritat, ceea ce a influențat evoluția lor ulterioară. În acei ani a fost suspendată și limitarea forțată a repertoriului de muzică modernă a concertelor la muzica sovietică, iar cunoașterea întârziată a operei de maturitate a lui George Enescu a

https://biblioteca-digitala.ro

progresat decisiv. Numeroase mici ansambluri, mai ales de tineri interpreți, au început să execute la București piese din repertoriul vestic. Iar idei provenite de la Darmstadt sau de la festivalul *Toamna Varșoviană* au trezit mult interes, nu în ultimul rând cele privitoare la *improvizația colectivă* și la *aleatoric*, ambele un bun stimulent mai ales pentru noi ansambluri fără multă experiență. Aceeași orientare era valabilă și pentru mulți tineri compozitori. În ceea ce privește practicile improvizatorice, ele nu au găsit un ecou la fel de favorabil din partea unor muzicieni deja consacrați de orientare modernistă, cum ar fi Aurel Stroe sau Tiberiu Olah, chiar dacă de exemplu, lucrul cu module liber superpozabile la Stroe lăsa interpreților multe libertăți. În timp ce grupa compozitorilor, toți bursieri DAAD, cunoscuți în vest sub formula generică de „generația de aur" a format un prim val al avangardei, se constituie acum un al doilea val, axat pe atitudinea radicală și nu rareori intolerantă a unor compozitori, care poate nu dețineau acel fundal cultural solid al acelei prime generații, dar se dovedeau deschiși la tot felul de idei noi (Câteva nume ar fi, între altele – în ordine alfabetică – Nicolae Brânduş, Cornel Cezar, Maia Ciobanu, Liviu Dandara, Liviu Dănceanu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu, Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide, Lucian Mețianu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Dinu Petrescu, Doina Rotaru, Ulpiu Vlad, Sorin Vulcu, Eugen Wendel). Vor urma apoi noi și noi generații (din păcate nu pot fi citate aici toate numele), orientările devenind din ce în ce mai diverse, ca și integrarea firească în peisajul muzical european. Treptat, noțiunea de avangardă se relativizează, prioritate având interesul pentru o contribuție originală.

Va trebui desigur să considerăm în primul rând contextul muzical internațional (vezi tabelul de la sfârșit), de care a depins mult timp cel românesc. În această perioadă are loc o schimbare radicală a orientării: alături de serialismul integral, deci de *determinarea completă*, se impun, datorită aleatoricii și noilor orientări de sorginte americană, între altele către *minimal music*, ideile *indeterminării* și a *simplificării* scriiturii muzicale. În timp ce muzica dodecafonică avusese în Romania doar un ecou mai mult sau mai puțin nesemnificativ, teoriile lui

https://biblioteca-digitala.ro

Messiaen au fost privite de mulți ca un punct de plecare ideal: au fost create sisteme serial-modale proprii, cel mai complex și cunoscut fiind datorat contribuției lui Anatol Vieru (*Cartea modurilor/The book of Modes*, București, Editura Muzicală, 1980 Vol. I, 1993, Vol. I-II versiunea engleză), ale cărui teorii inovative, susținute de matematicianul Dan Vuza, au fost formulate paralel sau parțial chiar înaintea altor cercetări similare în domeniul *pitch-class set theory* în America. În general, peisajul muzical românesc a cunoscut în acei ani o schimbare fundamentală și definitivă, devenind foarte variat, complex și imposibil a fi definit prin câteva caracteristici, ca până acum: dacă unii compozitori, adesea indiferent de vârstă, au continuat linia tradiționalistă (uneori chiar și a unei muzici idilice, „păsuniste"), alții au reflectat fidel cele mai noi și îndrăznețe inovații ale scenei muzicale internaționale, după cum alții s-au orientat către noi sinteze.

2. Compozitorul Ulpiu Vlad. Drumul său, muzica sa. Ciclul *Mozaic*

Acesta este contextul destul de contradictoriu în care își începe Ulpiu Vlad activitatea sa componistică. El s-a bucurat de la început de anumite avantaje: toate drumurile i-au fost deschise, atât înainte cât și după marea cotitură politică din 1989, care a pecetluit sfârșitul dictaturii lui Ceaușescu după 24 de ani și al socialismului după 45 de ani. Ulpiu Vlad a lucrat inițial ca folclorist la *Conservatorul Ciprian Porumbescu* (azi *UNMB*) apoi la *Institutul de cercetări etnologice și dialectologice – ICED* (azi: *Institutul de folclor Constantin Brăiloiu)* din București (1977-1980), mai târziu ca redactor (1980-1984) și director (1984-1992) la *Editura Muzicală a UCMR*, a funcționat apoi ca director al Direcției muzicale din Ministerul Culturii (1992-1993), apoi ca docent (1993-1996) și profesor (din 1996) la UNMB. După 2006 a devenit vicepreședinte al UCMR și, în calitate de președinte al Secțiunii Române a *Societății Internaționale de Muzică Contemporană/International Music Council* (*SNR/IMC-CIM*) a organizat până în 2018 festivalul internațional „Meridian". Caracterul său echilibrat, cinstea, modestia, corectitudinea ireproșabilă a muncii sale în orice

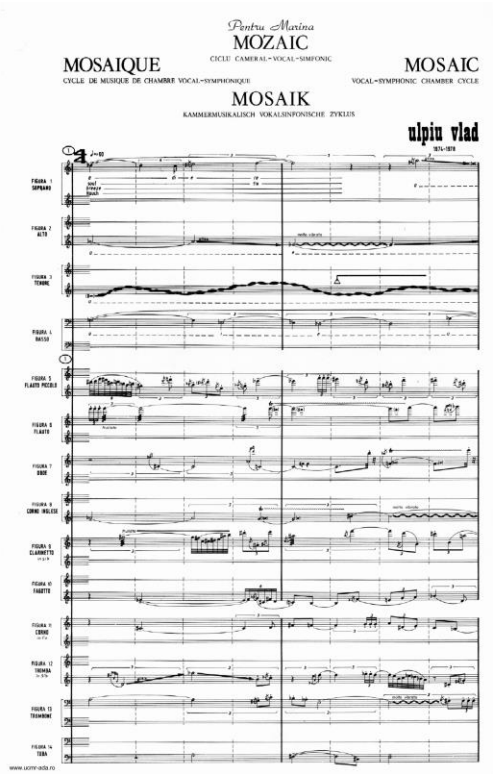
https://biblioteca-digitala.ro

domeniu ca și a felul său de a fi, colegial, deschis și constructiv, i-au asigurat respectul și încrederea colegilor și a oficialităților și o binemeritată simpatie generală. În calitate de creator, el a fost distins cu o serie de premii și este poate unul dintre compozitorii cei mai cântați și apreciați în România. El nu este deloc necunoscut nici publicului german: ansamblul *Partita Radicale* condus de Thomas Beimel a executat repetat muzica sa între 1996-2010 la Wuppertal și a editat un CD corespunzător (*Edition Pro Viva*: ISPV 193, 2004). Ulpiu Vlad este căsătorit din 1973 cu Marina Moldovan, fiica unei importante personalități politice a timpului, ea însăși compozitoare; ei au un fiu, Roman (născut în 1982), care continuă tradiția muzicală a familiei.

După câteva piese izolate ale tânărului Ulpiu Vlad (un Septet, 1970, o Sonată pentru oboi și cembalo, 1972, lucrarea simfonică *Aduceri aminte,* 1973), compozitorul în vârstă pe atunci de 29 de ani se concentrează asupra ciclului *Mozaic* (1974-78). Această perioadă este decisivă pentru toată evoluția sa ulterioară: este vorba, pe de o parte, de abordarea repetată, explicită sau implicită, a temei *viselor*, deci a unei muzici dominant liniștite, lirice, lipsite de duritățI, pe de altă parte, de un interes constant pentru o colaborare strânsă cu interpreții și pentru un fel specific de a concepe muzica, astfel ca ea să le ofere acestora o anumită libertate.

Ciclul *Mozaic* [Georgescu 1980][Popovici 1984][Sandu-Dediu: 1993][Sârbu: 2003] constă din 18 pagini de explicații și dintr-o partitură bazată pe 24 de partide amănunțit definite (numite „figuri” de către compozitor) pentru instrumente și voci, între care orice combinație posibilă este valabilă componistic. Cu alte cuvinte, compoziția este astfel concepută, încât ea să poată fi executată de formații variind între un solist și până la maximum 24 de interpreți. În acest scop este prevăzută o anumită flexibilitate care reglează densitatea muzicii: fiecare dintre cele 24 de partide constă din câte două sisteme, care se vor cânta împreuna doar de către formațiile mai reduse (până la patru interpreți), iar de către formațiile mai mari (treptat de 6-10 voci sau 11-15 voci etc.) doar selectiv, respectând anumite reguli. După 1974 au fost cântate cu succes din acest ciclu

https://biblioteca-digitala.ro

multe piese de către diferite formații, cu surprinzătorul efect că o muzică relativ unitară, imediat recognoscibilă, sună de fiecare dată altfel. Astfel, compozitorul – care consideră el însuși acest ciclu ca un experiment – și-a împlinit dorința sa de a acorda interpreților anumite libertăți, rezolvând în același timp într-un mod ingenios și o problemă de natură tehnică foarte actuală în acel timp, și anume, faptul că ansambluri mai puțin obișnuite, care doreau să execute muzică modernă, nu puteau găsi un repertoriu corespunzător. De precizat: libertatea acordată de compozitor interpreților în *Mozaic* se limitează la alegerea formației și a densității muzicii, detaliile acesteia fiind însă precis notate.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Teoria lui Ulpiu Vlad relativ la „determinarea selectivă". Ciclurile *Poetica viselor* și *Dincolo de vise.*

Drumul componistic al lui Ulpiu Vlad este marcat apoi de noi compoziții care, pe lângă titluri optimiste, în acord cu spiritul timpului (cum ar fi *Pe acest pământ însorit*), reflectă de cele mai multe ori înclinația sa spre o „muzică a viselor", după cum o sugerează denumirile unor lucrări simfonice precum *Vise I, II, Din bucuria viselor, Lumina viselor,* sau de muzică de cameră, precum *Taina viselor, Timpul viselor, Dincolo de vise, Împletirea viselor* etc. Chiar dacă la baza acestor lucrări se află „partituri normale", ele conțin și o serie de elemente, care la execuție, permit anumite libertăți. Ciudat este faptul că, în pofida unei concepții cu totul diferite, această muzică amintește uneori lirismul enescian.

În 2005 apare cartea sa *Determinări selective în „Poetica viselor"*, în care el descrie amănunțit concepția sa bine gândită asupra unei *muzici variabil controlate*. În ceea ce urmează, mă voi concentra asupra ideilor principale ale acestei cărți, deoarece ele exprimă esența unei concepții originale asupra artei sunetelor, concepție ce s-a împlinit în numeroase lucrări de valoare.

Cartea amintită (313 pagini, publicată în 2005 la *Editura Muzicală* a *UCMB* București) constă din două părți și 14 capitole, la care se adaugă o serie de liste și tabele combinatorice. Ea este o pledoarie aproape obsedantă pentru stimularea și includerea unor inițiative ale interpreților în compoziție, precum și o prezentare sistematică a tuturor posibilităților concepute de el în acest sens. Ea a contat în 2004, alături de compozițiile respective, ca lucrarea sa de doctorat. Aceste compoziții sunt cele trei piese care formează ciclul *Poetica viselor* (2003), piese ale căror *live*-interpretare instrumentală este însoțită de o înregistrare pe bandă de magnetofon a unor interpretări anterioare, și ciclul *Dincolo de vise* (2006), piesele acestuia fiind produse de așa numitul „Generator de lucrări improvizatorice". Amândouă ciclurile sunt dedicate victimelor holocaustului.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin noțiunea de „determinare selectivă”, compozitorul se situează intenționat în zona dintre *muzica determinată complet* (așa cum este în cea mai mare parte muzica clasică) și o *muzică complet nedeterminată* (așa cum este muzica aleatorică sau cum ar dori să fie muzica improvizată), categorii de muzică ce sunt considerate „situații speciale” extreme. Compozitorul este desigur conștient cât de relative sunt aceste granițe, deoarece nu există nicio muzică clasică în care să nu fie înglobat un anumit grad de libertate, după cum nu există nicio muzică ce se dorește a fi nedeterminată (de exemplu, chiar cea aleatorică) care, în pofida intențiilor compozitorilor sau a interpreților respectivi, să nu conțină anumite structuri obiectiv determinate.

> „No improvised performance is totally without stylistic or compositional basis” [Paul Griffiths: *Improvisation*, §I: *Concepts and practices Oxford Music Online*, 15.10.2017].
>
> [Nici-o execuție improvizată nu este cu totul lipsită de o bază stilistică sau compozițională].

Este deci o problemă de nuanțe și grade, și tocmai aceste nuanțe dorește Vlad să le controleze diferențiat.

General privită, această idee nu este desigur cu totul nouă. Deja Karlheinz Stockhausen în *Klavierstück XI* din 1956 încuraja interpretul în direcția unei „improvizații limitate”.

> „Der Spieler schaut absichtslos auf den Papierbogen und beginnt mit irgendeiner zuerst gesehenen Gruppe; diese spielt er mit beliebiger Geschwindigkeit (die klein gedruckten Noten immer ausgenommen), Grundlautstärke und Anschlagform, schaut absichtslos weiter zu irgendeiner der anderen Gruppen und spielt diese.”
>
> [Interpretul privește fără o intenție anumită foaia respectivă și începe cu oricare dintre grupele văzute mai întâi; el o cântă într-un tempo, nuanță de bază și mod de atac oarecare (notele mici fiind întotdeauna excluse), mai departe, privește fără o intenție anumită o altă grupă oarecare și o cântă de asemenea.]

https://biblioteca-digitala.ro

Iar John Cage făcea o deosebire între *Chance* și *Indeterminacy,* deci între *întâmplare* și *indefinit*. În *Mozaic* – ca de altfel și în *Musikalischen Würfelspiel/Joc de zaruri muzical*), idee la modă către sfârșitul secolului al XVIII-lea, una dintre cele mai cunoscute forme fiind tribuită lui Johann Philipp Kirnberger sau, în 1793, deci după moartea sa, lui Mozart – este vorba nu de *întâmplare*, ci de *indeterminare*, deci de *o alegere liberă între un anumit număr de posibilități*, definite însă în prealabil de compozitor. În același sens, în *Exotica* (1960), Mauricio Kagel va lăsa la alegerea interpreților deciziile privitoare la înălțimea sunetelor, în contextul unei ritmici și dinamici prestabilite, iar Bernd Alois Zimmermann va propune în 1963 în *Tempus loquendi* trei diferite partide la alegere, recomandând *„...aus dem în den Stücken vorgegebenen Material eigene Versionen zu improvisieren“* [să se improvizeze o versiune proprie din fragmentele de material prevăzute].

Procedeul execuției simultane a unei muzici și a unei versiuni a ei pre-înregistrate pe bandă de magnetofon a fost folosit în 1965-66 de către Stockhausen în *Solo für Melodieinstrument und Rückkopplung,* în România ideea fiind cunoscută între altele din lucrarea lui Liviu Glodeanu, *Melopee* pentru Trio și bandă de magnetofon op. 26 (1971).

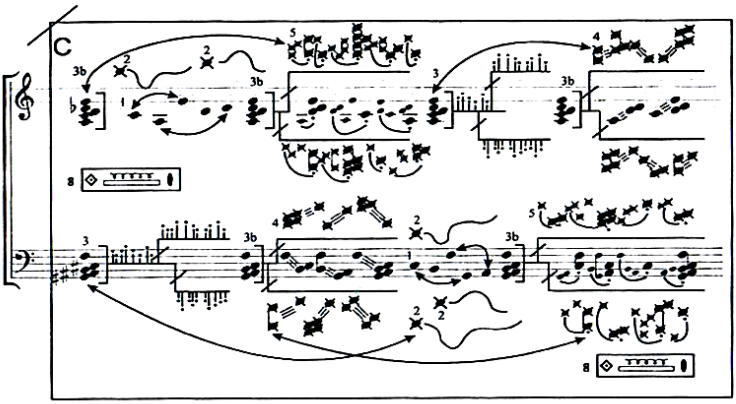
Prin utilizarea acestor idei într-o concepție proprie, solid motivată, Ulpiu Vlad se situează deci indiscutabil între primele rânduri ale avangardei acelei perioade.

El folosește notația clasică alături de cea proporțională și de cea grafică, o notație cu diferite grade de nedeterminare, sau o notație care conține intenționat mai multe evenimente decât ar putea să cânte interpretul, obligându-l astfel indirect la o alegere. Consecvent concepției sale, el dorește să controleze timbrul instrumentelor prin opt trepte (numite „categorii sonice“) definite de el, între *determinare* și *complexitate* [Vlad 2005:74]: de la un sunet „normal”, deci *determinat*, până la un grad maxim de nedeterminare, deci până la un sunet complex, cu o culoare timbrală deosebită, în înțelesul acordat de el, *nedeterminabil*. Întregul ansamblu este condus prin câteva „casete improvizatorice selectiv determinate”, de tipul A până la G [Vlad 2005:78-88], care se caracterizează prin diferite

https://biblioteca-digitala.ro

combinații între parametri determinați aleși selectiv. Acești parametri, flexibil concepuți, pot fi încă variați în timpul execuției, ceea ce semnifică faptul că interpreții sunt de fapt foarte liberi în alegerea lor; în consecință, nu vor putea exista nici două execuții identice și nici nu se poate prevedea cum vor suna ele.

II.3.29. Caseta selectiv determinată de tip C (Pian).



Sunt descrise numeroase proceduri de control asupra libertății interpretative și sunt propuse un număr corespunzător de semne grafice. Mă voi concentra în cele ce urmează asupra unui singur aspect: *definirea categoriilor sintactice muzicale privite din perspectiva determinării selective* [Vlad 2005:176-300]. Ulpiu Vlad înțelege prin „categorii sintactice muzicale" caractere sau componente ale unei structuri muzicale cum ar fi *ritmul, monodia, omofonia, polifonia, eterofonia, dinamica, agogica* și *dimensiunea spațială*. Cu toate că cel puțin unele dintre aceste opt componente (în ciclul *Dincolo de vise* erau doar cinci) nu pot exista separat iar altele se suprapun, el le consideră în mod deliberat izolat, pentru a lăsa deschisă posibilitatea de a aloca uneia sau alteia dintre ele un grad diferit de determinare. Prin aceasta devine și mai clar ce înțelege el prin „determinare selectivă" și cum intenționează el să dispună

https://biblioteca-digitala.ro

de această noțiune: compozitorul poate permite interpretului diferite grade de libertate, de la o *libertate limitată la o componentă anumită* (fie ea ritmul, înălțimea sunetului sau agogica), până la o *libertate totală*, care ar implica toți cei opt parametri prevăzuți de el. Chiar și în acest context sunt prescrise încă diferite *nuanțe de libertate* (respectiv, grade de indeterminare): poate fi vorba de o *indeterminare minimală*, *medie* sau *maximală*, la rândul lor, acestea putând fi privite și ca „grade de determinare negativă" – logic, dacă vom considera *determinarea* ca inversul *indeterminării*.

> Descrierea adăugată în cartea pe care o analizăm conține – din dorința de a oferi o imagine completă – toate combinațiile posibile între acești parametri (cei separați sau cei existenți în combinații de până la trei elemente sunt analizați detaliat), chiar dacă unele combinații par inutile sau lipsite de sens: deoarece se pot concepe parametri cum ar fi *dinamica* doar în contextul unei structuri muzicale, care conține și alți parametri. Iar unele combinații – de exemplu între *monodie* și *omofonie* sau *polifonie* sau *eterofonie* evident nu pot exista: o componentă o exclude pe cealaltă. Dar este vorba de explorarea exhaustivă a domeniului. Prevăzute sunt de asemenea, *diferite combinații cu aceiași parametri*, caz în care *ordinea* lor definește *prioritatea* lor, de exemplu: în combinația ritm+monodie, ritmul este mai important (iar monodia poate fi de exemplu, *recto-tono*), dar în combinația monodie+ritm, monodia este elementul principal (ritmul fiind subordonat ei, de exemplu, folosind o singură durată).

De fapt, muzica lui Ulpiu Vlad nu este o muzică obișnuită, „normală", ci un fel de *schiță liberă*, în care se încearcă să se controleze și valorifice jocul cu posibilitățile și capacitățile interpreților de a genera spontan anumite sonorități. Aceasta înseamnă însă că ea nu poate fi executată corespunzător decât de către interpreți experimentați, care știu să profite creator de libertatea parțială care li se oferă. Faptul că o execuție reușită a

https://biblioteca-digitala.ro

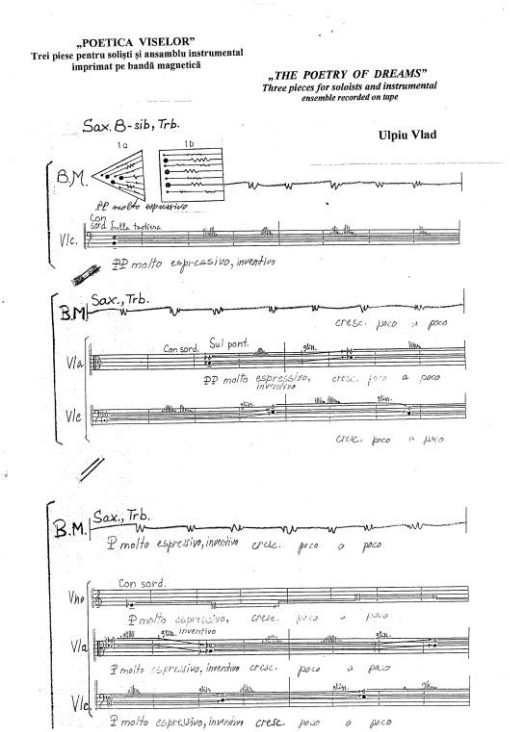
unei asemenea muzici implică practic și o colaborare între compozitor și interpreți ar putea de asemenea aparține specificității ei. De aceea a fost întâlnirea lui Ulpiu Vlad cu *Partita radicale* providențială pentru ambele părți. El le-a oferit interpreților exact ceea ce își doreau ei: nu o compoziție terminată ci doar o schiță, care poate fi interpretată liber, „compoziția" fiind astfel re-creată de fiecare dată din nou altfel, favorizând de fiecare dată emoția explorării unui teren muzical doar parțial cunoscut – și i-a ajutat apoi efectiv să înțeleagă și redea concepția sa.

Partiturile celor trei piese din ciclul *Poetica viselor* conțin la început – cum procedează frecvent Ulpiu Vlad – o descriere, de data asta de nu mai puțin de 30 de pagini, a numeroaselor semne de notație, apoi o înfățișare relativ clasică a plasării în timp a evenimentelor muzicale: câte două măsuri de 4/4 pentru fiecare rând, cu marcarea fiecărui timp, toate acestea contând însă doar orientativ; deci, din nou, nu este nimic definitiv nici aici. A urmări această muzică după partitură este dificil, deoarece execuția *live* se contopește integral cu muzica de pe banda de magnetofon (la rândul ei, o înregistrare prelucrată a unei execuții *live* anterioare) – un efect care este dorit de compozitor. O partitură a muzicii înregistrate nu există, aceasta este produsă cu așa numitul „Generator de lucrări improvizatorice".

> „Generatorul de lucrări improvizatorice" amintit mai sus constă din mai multe ample tabele, care oferă figuri improvizatorice grafice și liste cu ordinea și durata lor recomandate. Astfel au fost generate cele trei piese ale ciclului *Poetica viselor* (NB un fragment din prima piesă a fost audiat la simpozionul de la Delmenhorst ca introducere la această comunicare și a trezit mult interes, ca, de altfel, și piesele compozitorului audiate ulterior) și de asemeni cadențele, care sunt introduse în celelalte piese ale ciclului. Revine dirijorului să indice anumite intrări sau sincronizări într-o muzică cu totul particulară, bazată pe o sonoritate oscilantă, nedefinită, fără contururi clare, poate cu un discret caracter impresionist. Într-

https://biblioteca-digitala.ro

adevăr, Vlad acordă o mare importanță culorii instrumentale, permanent de mare interes. Nivelul diastematic întrebuințează liber cele 12 sunete în diferite grupări quasi-modale, iar forma, prevăzută doar schematic, constă din simpla înșiruire a unor acțiuni muzicale. Nu trebuie trecut cu vederea faptul că, la fel ca în cazul ciclului *Mozaic*, lucrul detaliat cu interpreții are și aici un țel practic: Vlad recunoaște că nu poate stăpâni toate rafinamentele tehnice sau cele mai noi efecte sonore și înțelege să folosească și valorifice capacitățile fiecărui instrumentist, și anume, benevol și creativ, fără a-l forța într-o direcție eventual nedorită de el. De asemeni văzut pragmatic: folosirea unei pre-înregistrări pe bandă de magnetofon simultan cu execuția *live* poate înlocui cu succes o formație mai mare sau instrumente care lipsesc dintr-un motiv sau altul.

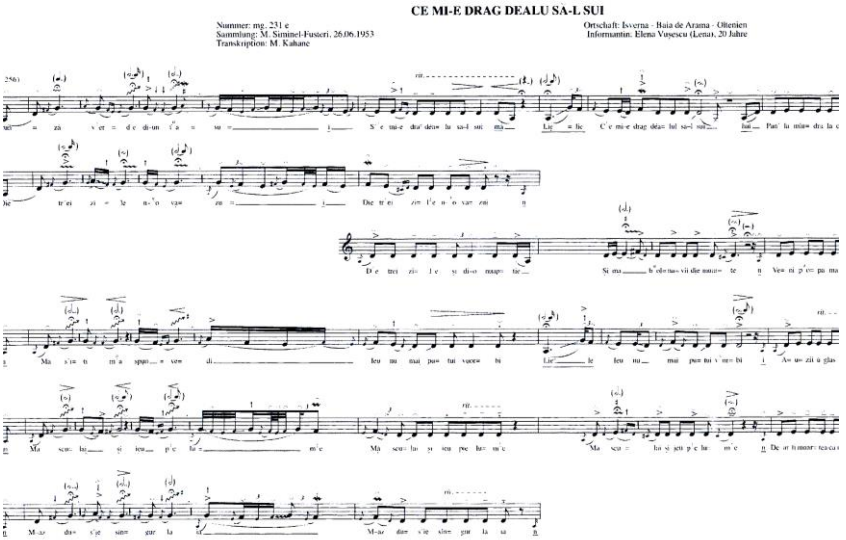


https://biblioteca-digitala.ro

4. Ce înseamnă a improviza? Concluzii

Dar mai este încă posibil să numim o asemenea schiță pentru improvizație – o compoziție? Și cum privește Ulpiu Vlad relația între compoziție și improvizație, relație privită în general, în afara problematicii execuției muzicii sale? Cu asemenea întrebări abordăm un domeniu care este stăpânit de multe prejudecăți. Este vorba aici doar de a atinge câteva puncte, care privesc în mod direct tema acestei comunicări.

În mod uzual, se consideră că există o opoziție de principiu între noțiunile de *compus*, *scris* și *determinat* pe de o parte, respectiv *improvizat*, *nescris* și *nedeterminat* pe de alta. De multe ori acest fapt poate fi apreciat ca adevărat, dar în niciun caz nu întotdeauna. În ceea ce privește înțelegerea unei improvizații ca „o execuție spontană" a unei muzici fără partitură și deci notație: aceasta a fost timp de secole în Europa o temă importantă, dar privită ca un fel de situație cu totul excepțională, rezervată unor genuri sau zone speciale („cadențe") ale unei compoziții; în *muzica tradițională* însă, ea a fost dintotdeauna forma principală de existență. Deoarece această muzică tradițională (de ex. balcanică, norvegiană, africană, românească – denumirile variază după regiune, punct de vedere, context, limbă, definind însă uneori și realități diferite: muzică populară, folclor, Volkskunde, volkstümliche Musik**,** Folkmusik, populäre Musik, musique populaire, musique folklorique, folklore, folk music etc.) nu cunoaște în mod normal nici partituri, nici teoretizări, ea există exclusiv *sub forma mai multor variante*, a căror „model" poate fi sau nu apoi definit. Ea poate fi transcrisă, analizată și teoretizată de etnomuzicologi, și astfel fixată; prin aceasta nu își pierde însă caracterul ei esențial, iar anumite transcrieri sinoptice (vezi mai jos un fragment din transcrierea sinoptică a unei doine românești), concepute special pentru ea de către etnomuzicologi, încearcă tocmai să înfățișeze această calitate a ei: flexibilitatea și caracterul schimbător, variabil al structurilor ei. Iar Ulpiu Vlad a indicat repetat muzica tradițională ca o sursă importantă a concepției sale despre muzică.

https://biblioteca-digitala.ro

CE MI-E DRAG DEALU SA-L SUI
Nummer: mg. 231 e
Sammlung: M. Sîrnînel-Fusieri, 26.06.1953
Transkription: M. Kahane
Ortschaft: Isverna - Baia de Arama - Oltenien
Informantin: Elena Vașescu (Lena), 20 Jahre

Cu toate că executată *à l'improvu,* deci fără o pregătire prealabilă în sensul muzicii scrise, muzica tradițională este supusă însă și ea unor reguli stricte, se bazează pe anumite sisteme melodice și ritmice, ce au fost la rândul lor studiate și formulate de către cercetători. Deoarece atât muzica scrisă cât și cea „improvizată" funcționează deci – conștient sau instinctiv – pe baza unor sisteme, se pune cândva întrebarea, ce caracteristici *esențiale* deosebesc în definitiv aceste două forme de existență ale muzicii? Sau: dacă ascultăm o muzică, fără să știm în ce condiții este ea executată (de exemplu, cu sau fără partitură, cu sau fără probe prealabile), am putea deosebi o muzică „improvizată" de una „compusă"?

> Desigur că nu este vorba aici de a trece cu vederea condițiile concrete în care o muzică este executată, la fel ca și intențiile declarate ale compozitorului, respectiv ale interpreților, ci doar de încercarea de a distinge *pe cât posibil obiectiv*, dacă „în

https://biblioteca-digitala.ro

spatele" delimitării convenționale *compus/improvizat* nu există și alte deosebiri, mai importante, și anume, deosebiri la nivelul structurii muzicale însăși.

Este într-adevăr muzica scrisă, deci compusă, întotdeauna *previzibilă* și cealaltă muzică, improvizată, nescrisă – întotdeauna *imprevizibilă*? Dar ce înseamnă de fapt *previzibil* – și *pentru cine* este ceva previzibil? Conține muzica scrisă a lui Schubert (caz special: *Moments musicaux*), Chopin (caz special: *Impromptus*) sau Webern în mod necesar „mai puține surprize" decât muzica notată vag a lui Earle Brown, Morton Feldman, John Cage, Vinko Globokar? Deoarece notația este oricum doar o imagine fixată a unei muzici, dar nu „muzica în sine" (muzica *nu este partitura*!), iar o înregistrare a ei este doar *un moment determinat al existenței ei* și, din nou, nu „muzica în sine", care poate consta dintr-o infinitate de asemenea *momente determinate ale existenței ei*. Nu ar trebui confundate deci determinarea sau indeterminarea *formei de existență* a unei muzici (ca partitură, ca înregistrare sau ca execuție „spontană") cu determinarea sau indeterminarea *muzicii în sine* (a structurii muzicale).

Lăsând la o parte considerațiile speculative, cum se poate vorbi însă despre o muzică fără a avea în vedere cel puțin una din formele ei de existență concretă? Desigur că nu este posibil, dar aceasta nu înseamnă să trecem cu vederea ce anume deosebește între ele aceste forme de existență *la nivelul structurii muzicale*, deci la un nivel esențial.

Chiar dacă astăzi se acceptă definitiv faptul că între o muzică improvizată și una compusă nu există granițe rigide, este posibil ca un răspuns convingător la aceste probleme să necesite punctul de vedere al unui etnomuzicolog, deoarece acesta înțelege să considere ca muzică, *masa variantelor unei melodii* ca pe o realitate oferită de interpreți care nu cunosc nici partituri, nici teoretizări: și totuși, această muzică, în pofida modului ei de existență nefixat, „improvizat", este pentru un

https://biblioteca-digitala.ro

specialist, în cadrul variabilității și flexibilității ei, în mod normal, în mare parte *previzibilă*. Pentru că *gradul de imprevizibilitate al unei muzici* (așa numitul „index improvizatoric" al structurii ei muzicale) depinde relativ puțin de *modul ei de existență*. Această observație devine și mai evidentă dacă vom considera faptul că o muzică modernă *compusă* în cele mai mici detalii *poate simula perfect o improvizație*, precum și invers, o muzică declarată *improvizatorică* se poate baza consecvent pe *structuri bine definite, previzibile* [Kaden 1982; Georgescu 1995].

Din acest punct de vedere, noțiunile de *determinat* și *indeterminat* se referă în primul rând la *evoluția informației muzicale* și doar în al doilea rând la *modul ei de execuție*. Etnomuzicologul Christian Kaden consideră improvizația instrumentală ca *un proces stochastic.*

> Sunt considerate *stochastice* acele evenimente sau rezultate ale unui proces în cadrul cărora o repetiție a unei proceduri apare doar ocazional și acest fapt nu se poate prevedea în detaliu. Stochastica (de la στοχαστικὴ τέχνη/*stochastikē technē* în vechea greaca, sau *ars conjectandi*, deci „arta prevederii" sau „arta de a ghici" în latină) este un domeniu al matematicii și cuprinde ca noțiuni conexe domeniile *teoriei probabilisticii* și al *statisticii*.

În acest sens ar semnifica *indeterminat* – indiferent dacă el este produs „spontan" sau prezentat în scris, deci „gândit în prealabil" – *entropia* („măsura dezordinii", deci ceva *imprevizibil*) în opoziție cu *redundanța* („contrariul noului", ceva cunoscut, deci ceva *previzibil*). Aceasta ar însemna că acele reguli, sisteme stabilite aparent, respectiv „gramatica" valabilă într-un moment dat (care reprezintă *informația redundantă*), sunt înlocuite de elemente haotice sau de noi reguli, încă necunoscute (care reprezintă *informația entropică*).

> Noțiunea de „improvizație" ar avea deci două accepțiuni diferite, de obicei confundate: ea se poate referi fie la *felul de existență al muzicii*, fie la *o anumită*

https://biblioteca-digitala.ro

calitate a structurii ei muzicale. Într-o carte despre improvizația în muzica de joc românească am numit aceste accepțiuni *improvizație virtuală*, respectiv *improvizație reală*. Este evident că astfel nu sunt descrise două fapte diferite, ci adesea doar două perspective asupra unuia și aceluiași obiect [Georgescu 1995:61, 65-74]. Pentru o anumită muzică este de obicei relevant unul sau altul dintre aceste puncte de vedere: de exemplu, referitor la o *Fantezie* de Mozart, o muzică *notată în detaliu dar conținând „surprize"* (expunerea unor noi structuri muzicale sau detalii, necunoscute în context), se poate vorbi despre o *improvizație reală,* „conținută" în structura muzicală însăși, iar referitor la o *colindă executată fără partitură, deci „spontan",* despre o *improvizație virtuală,* deoarece structura ei muzicală se bazează pe repetiția unor strofe, deci a unui material bine-cunoscut după prima sa expoziție.

În încheiere, revenim la Ulpiu Vlad: din acest punct de vedere, noțiunea sa de „determinare selectivă" reprezintă o încercare originală, rafinată, de „a se juca sistematic cu informația muzicală", deci cu gradul de redundanță, respectiv entropie al unei muzici, în cadrul unei improvizații controlate în diferite moduri. Compozițiile sale semnifică în egală măsură o *improvizație reală*, care constă practic dintr-o înlănțuire imprevizibilă a unor evenimente astfel concepute, prescrise ca atare de compozitor, cât și o *improvizație virtuală*, în măsura în care aceste evenimente sunt apoi alese, executate „spontan", deci din nou imprevizibil, dar de către interpreți. După cum am văzut, această imprevizibilitate nu poate exista la Ulpiu Vlad decât parțial și variabil (deoarece pentru un „inițiat" in domeniu, multe elemente vor fi totuși previzibile), ceea ce nu atinge cu nimic aspectul dual al fenomenului improvizației, ci îi adaugă un factor de control componistic: lucrările sale nu sunt nici exclusiv compoziții, dar nici exclusiv „improvizații". Una dintre cele mai suprinzătoare concluzii: în pofida modernității lor, modul flexibil de a gândi muzical ca și „modul de funcționare" a muzicii lui Ulpiu Vlad (sub forma unor variante) sunt, la un nivel intim, mult

https://biblioteca-digitala.ro

mai aprope decât s-ar putea crede de o muzică tradițională folclorică.

Ulpiu Vlad nu are nicio pretenție de a fi inventat el ideea controlului parțial asupra improvizației (cu toate că în forma conștientă și radicală în care o face el cu greu se pot găsi exemple similare) sau de a expune în cartea sa o teorie coerentă, general valabilă (cu toate că multe dintre ideile expuse pot inspira pe orice compozitor), ci doar aceea de a descrie felul său de a gândi muzica, respectiv, metoda de compoziție concretă folosită de el însuși. El este de asemeni conștient de granițele acestei metode, declarând: „Nu cred că muzica creată spontan poate concura cu marea muzică, elaborată sub aspecte multiple". Deci Ulpiu Vlad consideră el însuși demersul său ca un nou experiment, cu toate avantajele și dezavantajele sale, un experiment care semnifică însă pentru el „muzica vie" și căruia el îi dedică întreaga sa forță creatoare. Iar expunerea amănunțită în cartea sa a metodei sale de compoziție prilejuită astfel reprezintă o mărturisire în detaliu de mare valoare a felului de a gândi muzica ale uneia dintre cele mai originale și interesante personalități ale muzicii contemporane nu numai românești.

Bibliografie selectivă:

Beimel, Thomas*, Programm zum Konzert am 17-18.09.2010 in Wuppertal*

Boulez, Pierre, *Alea*. Paris 1958

Cosma, Lazar-Octavian, *Universul muzicii românești*. București 1995

Ferand, Ernst Thomas, *Improvisation*. In: MGG Kassel 1958, p. 1094-1135

https://biblioteca-digitala.ro

Georgescu, Dan Corneliu, *Portrete de tineri compozitori*. *Ulpiu Vlad.* In: *Muzica* nr. 12/1980, p. 10-16

Georgescu, Dan Corneliu, *Improvisation în der traditionellen rumänischen Tanzmusik*. Beiträge zur Ethnomusikologie Bd. 31. Eisenach 1995

Griffiths, Paul, *Improvisation, §I: Concepts and practices*. *Oxford Music Online*, 15.10.2017

Kaden, Christian, *Instrumentale Improvisation als stochastischer Prozeß*. In: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VII*. Stockholm 1982, p. 108-115

Popovici, Fred. *Introducere la un studiu al operei muzicale deschise: Mozaic de Ulpiu Vlad*, în: *Muzica*, Bucureşti, nr.6, 1984

Rastädter, Vincent, *Die Doina. Eine Einführung în den lyrischen Gesang Rumäniens*. BIS-Verlag der *Carl von Ossietzky Universität*, Oldenburg 2015

Sandu-Dediu, Valentina. *Ulpiu Vlad - a Composer Portrait II*, în: *Muzica*, Bucureşti, nr.4, 1993, versiune engleză Maria Sabina Draga Sandu-Dediu, Valentina, *Rumänische Musik nach 1944*. Saarbrücken 2006

Sârbu, Camelia-Anca. *O clasă de compoziţie: „Mozaic" de Ulpiu Vlad*, în: *Muzica*, Bucureşti, nr.4, 2003

Vieru, Anatol, *Cartea modurilor/The book of Modes.* București, Editura Muzicală, 1980 Vol. I. 1993: Vol. I-II (versiune engleză)

https://biblioteca-digitala.ro

Context muzical internațional (perioada 1960-65)

1960 și cu puțin timp înainte:		
Karlheinz Stockhausen:	1956	*Klavierstück XI*
Pierre Boulez:	1957–1962	*Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (rev. 1989) pour sopran et orchestre
Edgar Varèse:	1958	*Poème électronique*
Olivier Messiaen:	1959–1960	*Chronochromie* pour orchestre
Dieter Schnebel:	1959–1965	*Glossolalie 61* für einen Sprecher und Instrumentalisten
Giacinto Scelsi:	1960	*Aion, quattro episodi di una giornata di Brahma,* per sei percussionisti, timpanista e orchestra
Morton Feldman:	1960	*Durations 1-5* for chamber ensemble
1961:		
György Ligeti:		*Athmosphères* für Orchester
Krysztof Penderecki:	1961–1962	*Fluorescences* für Orchester
Earle Brown:	1961–1962	*Available Forms I-II* for chamber orchestra
Luigi Nono:		*Intolleranza – Azione scenica*
Dimitri Șostacovici:	1961–1962	*Simfonia a XII-a și XIII-a*
Mauricio Kagel:		*Heterophonie* für außereuropäische Instrumente
Benjamin Britten:		*War Requiem* op. 66 for soprano, tenor and baritone soloists, chorus, boys' choir, organ, and two orchestras
1962:		
Karlheinz Stockhausen:		*Momente* für Soprano solo, vier Chöre und 13 Instrumentalisten
György Ligeti:		*Volumina* für Orgel
John Cage:		*0'00" (4'33" No. 2)*
Tiberiu Olah		*Coloana infinită* pentru orchestră
Anatol Vieru		*Concert* pentru violoncel și orchestră
1963:		
Igor Strawinski:		*Die Sintflut* musical play for CBS Television
Olivier Messiaen:		*Couleurs de la cité céleste* pour piano, instruments à vent et percussion
Iannis Xenakis:		*Eonta* pour piano et cinque instruments à vent
Aurel Stroe:		*Arcade* pentru orchestră cu orgă
Ștefan Niculescu		*Sinfonie* pentru 15 soliști
Aurel Stroe:	1963-65	*Musique de concert* pentru pian, alămuri și percuție
1964:		
Karlheinz Stockhausen:		*Mikrophonie I* für Tamtam und Live-Elektronik
Christian Wolff:		*For 1, 2 People; For 3 People*
Morton Feldman:		*The King of Denmark* for percussion
Terry Riley:		*In C* for ensemble
La Monte Young:		*The Well-Tuned Piano*
1965 și puțin timp după aceea:		
Bernd Alois Zimmermann:	1965	*Die Soldaten* – Oper
Tiberiu Olah	1965	*Poarta sărutului* pentru orchestră
Karlheinz Stockhausen	1965–66	*Solo* für Melodieinstrument mit Rückkopplung
Bernd Alois Zimmermann:	1966	*Musique pour les soupers du Roi Ubu – Ballet noir*
Anatol Vieru	1966	*Trepte ale tacerii* pentru cvartet și un percuționist
Myriam Marbe	1966	*Sonata* pentru două viole
Karlheinz Stockhausen	1966–67/69	*Hymnen* – elektronische Musik
György Ligeti:	1967	*Lontano* für großes Orchester
Steve Reich:	1967	*Piano Phase* for two pianos
Karlheinz Stockhausen:	1968	*Stimmung* für 6 Sänger
		Aus den Sieben Tagen, 15 Textkompositionen für variable Besetzung
Luciano Berio:	1968	*Sinfonia*
Aurel |Stroe	1968	*Laudes I* pentru 28 instrumente de coarde

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

The controled game with the freedom of improvisation: Ulpiu Vlad and the ”selective determination”

This study is an homage to the composer Ulpiu Vlad as he reached the age of 75 years old, and it is conceived around the analysis of some of the composer's key moments in his constant concern for the idea of improvisation and about his cooperation with performers that share the same direction: starting with his cycle *Mozaic* (1974-78) to the intense cooperation with „Partita radicale" ensemble lead by Thomas Beimel, to composing cycles like Poetica viselor (2003) and Dincolo de vise (2006). This evolution is revealed in the frame of the contemporary social, political and cultural frame. The theoretical result of a certain way of thinking that proposes logical organizing into a domain not at all new, but viewed especially as a territory that can be explored only by intuition, is Ulpiu Vlad's book called *Determinări selective în „Poetica viselor" (Selective determinations in Dreams poetic)* (2005, Ed. Muzicală of UCMR Bucharest). The author's perspective over the "selective determination" is an original, delicate initiative to direct the freedom given to performers during a controlled improvisation with various means. Although Ulpiu Vlad states that he only wishes to expose his musical thinking, a lot of the ideas presented in this book can easily be an inspiration for any other composer.

One of the conclusions of this study is the thematic extension using the on principle opposition between the ideas of composing, writing and precision on the one hand, and the improvisation, unwritten and undetermined on the other hand; as a natural consequence, it is suggested a double approach on improvisation, both as a process and as a result of one at a structural level, plans that are usually not distinct. In the second

https://biblioteca-digitala.ro

situation, the concept of “determined” and “undetermined” refer especially to the evolution of the musical information and not to the way this music is performed, as we find concepts like entropy and redundancy absolutely necessary.

Ulpiu Vlad has evolved so much both as a thinker and as a composer, his contributions to both domains being almost unique. His music is equally real improvisation, that is actually an unforeseeable sequence of various musical events as they are offered by the composer, and also a virtual improvisation, in the way these events are afterwards selected, performed „spontaneously”, that is again hard to predict, by the performers. Despite its modern character, the flexible manner of conceiving this music and also its rules of „operation” (under the aspect of several possible versions) are, at an intimate level, much closer to a traditional folkloric music than one could believe.

https://biblioteca-digitala.ro

Creație și creativitate
- o perspectivă transdisciplinară -

Nicolae Brânduș

Muzica s-a născut și s-a perpetuat de când se știe printr-o practică vie, naturală și spontană, stilizată în etape. Stilizare care privește inducerea unor norme și regularități de diferite ordini în desfășurarea fluxului sonor. În esență, este vorba despre inserția de structură în formarea discursului muzical, sub cele două aspecte ce o definesc, și anume *structare* și *structurare* (cf. David Bohm). Cu toate implicațiile corespondente.

Ne vom putea referi la o problematică mai generală legată de informație și entropie căreia muzica îi poate furniza un model edificator. O anumită filosofie susține că mișcarea Universului *prin sine* se petrece într-o direcție activă ***structantă,*** generând apariția unor forme de stabilitate care se pot studia *structural*, afirmându-se ca modele de Realitate. Ar fi vorba despre situații de echilibru între contrarii care, conform lui Ștefan Lupașcu, ar sta la baza oricărei sistematizări. Tendința universală este de creare a formelor (structurilor) din ce în ce mai complexe care în cele din urmă, conform legii a doua a termodinamicii, „vor pieri în lumină" (cf. Basarab Nicolescu). Cam așa s-ar prefigura destinul (luminos!) al Existenței din punct de vedere științific, dar oricum ar mai fi ceva de așteptat... Toate se înscriu în același efort de transcriere a Realității în universul nostru de discurs, iar în acest sens doctrina transdisciplinarității ne oferă o serie de repere importante.

Vom dezvolta în cele ce urmează două aspecte privind creația și creativitatea în constituirea limbajului muzical. Respectiv, a timpului (și spațiului) propriu acestui fenomen, aparte prin singularitate și originalitate în contextul cultural general.

https://biblioteca-digitala.ro

De la bun început ar trebui stabilită o dihotomie clară între ceea ce se constituie în opera culturală (muzicală, în speță) și orice fapt spectacular cu și/sau fără sunet. Se constituie în opera muzicală orice produs artistic de gen reperabil, recognoscibil și reproductibil. Altfel zis, implicând o structură profundă asupra căreia nu mă voi extinde în cele de față (am tratat această chestiune în multiple alte ocazii, cu precădere în studiul publicat și în Revista *Musicology Today* cu ani în urmă, privind practica *Freies Zusammenspiel*). Am demonstrat întrucât între *orice* (fapt spectacular) și *operă (*muzicală) se stabilește o dihotomie clară. Mesajul cultural al unei alcătuiri cu scop artistic-spectacular depinde în mod direct de o serie de criterii privind straturi profunde ale formării și comunicării obiectului artistic. Între efemeridă și o creație culturală se evidențiază o distincție de fond în ce privește interioritatea procesului formativ și proiecția produsului în memoria culturală. Efemerida (de orice fel) apare și dispare odată cu propria sa performanță, aici și acum. Opera culturală rezistă prin compoziția sa ideatică în timp și în memoria culturală.

Este întru totul evident că muzica *își creează* în mod miraculos timpul propriu desfășurând concomitent toate ordinile interne, simultan prezente (holografic) în procesul performanței. În universul operei culturale muzica deține un statut special. Ea există, apare și dispare odată cu prestația persoanei actante, angrenate într-o acțiune vie, *orientată teleologic*. În afara scopului, a sensului implicat în desfășurarea acțiunii muzicale, mesajul oricărei alcătuiri spectaculare, cu sau fără sunet, se pierde și dispare în zgomotul de fond al oricărei ambianțe întâmplătoare.

O chestiune tulburătoare, fie și prin simpla interogație, ar fi următoarea: ce rămâne din muzică, odată ritualul performanței îndeplinit? Nimic; o colecție de obiecte inerte de lemn și de metal. Spre deosebire de oricare din artele vizuale al căror mesaj se împlinește *total* odată cu obiectul zugrăvit sau cioplit *finit*. Nu este, cred, necesar să insist asupra deosebirii de fond ce există între o pictură, o sculptură sau un edificiu arhitectural și o partitură muzicală: toate beneficiind de

https://biblioteca-digitala.ro

semnătura olografă de autor (persoană fizică). Am demonstrat în varii ocazii că opera muzicală este *închisă* la nivelul partiturii (între două coperte, de obicei) și *finită* odată cu performanța sa în timp. Aici avem de a face cu fondul problemei noastre. Asupra oricărui text (partitură) muzical(ă) se pot aplica **n** grile interpretative. Deci întreaga problematică se strămută la un alt Nivel de Realitate, și aceasta prin implicarea creatoare (și creativă) a celei de a patra dimensiuni a experienței umane, **timpul** (durata) și prezența nemijlocită a persoanei actante în formarea obiectului artistic. Astfel și numai astfel opera muzicală se împlinește și timpul (durata) laolaltă cu celelalte trei dimensiuni spațiale va închide într-un mod creator experiența ontologică a Realității în ce privește opera muzicală. Nu este de mirare, deci, că o imensă literatură (beletristică de tot felul) continuă să-și imagineze de toate despre orice în această ordine de idei.

Să încercăm să ne punem corect problema: ce rămâne din muzică odată cu dispariția actanților? Evident, nimic. Liniște absolută. Dar spiritul neliniștit, investigator se întreabă, oare? Tot ce s-a petrecut, s-a văzut și s-a auzit dispare în neant? S-ar zice că odată cu aceste întrebări intrăm în zona *Sacrului* (cf. Basarab Nicolescu). Doctrina transdisciplinarității menționează că Sacrul poate fi rațional, nefiind raționalizabil (vezi terțul inclus....). Există o ipoteză despre care am mai scris, care s-a afirmat în ultimii ani în diverse medii științifice (la CERN, de exemplu) că muzica, așa cum ni se arată, ar fi o proiecție holografică a unei dimensiuni superioare universului nostru cuadridimensional. Ipoteza ne apare mult prea incitantă spre a o pune pur și simplu la sertar. Dar ar trebui să se enunțe și să se modeleze corect problema, să se adopte o metodologie științifică de lucru și un formalism adecvat. Să fie mai ales luată cu maximă rigoare (i-aș zice, științifică) în considerare capacitatea creativă a imaginarului de tip poetic-artizanal în efortul de constituire de „lumi posibile". Efortul maxim rămâne, evident, capacitatea spiritului uman de a realiza transcrierea acestor ordini sub- (și supra-) sumate fondului de experiență științifică-artistică în uz și validarea noilor intuiții. O bulversare fără precedent poate urma, care se cere oricum stăpânită. Tot

https://biblioteca-digitala.ro

ceea ce a fost, este și va fi Muzica se înmagazinează undeva și ESTE? Care este rostul? Sensul? Cum? Se pare că tot ce ține de accesul direct, nemijlocit la această zonă existențială ar fi pretutindeni și cine mai știe pe unde... Care este locul muzicii în Univers? După câte unii, muzica este „o componentă a artei spectacolului". De ce nu? - este desigur, poate fi de toate... Dar nu orice! Reducția întregului la parte denotă o iremediabilă prostie, ca să nu mai vorbim despre cultura elementară... În sinea ei, muzica ascunde un mister nu tocmai simplu de deslușit.

Oricum, în practica muzicală se constată coexistența a două semioze, fiecare cu ordini și legi proprii. Este vorba despre o semioză privind textul muzical și o semioză a interpretării (performanței) operei muzicale. Prima se referă la *memoria* operei muzicale și cea de a doua la *lectura* în *timp* (a simbolurilor conținute în *partitura* dată). Ambele componente ale ***acțiunii*** muzicale se constituie în Niveluri de Realitate disjuncte, în compoziția fiecăreia acționând sisteme de legi proprii. Corespondența dintre cele două Niveluri de Realitate se petrece prin traversarea „zonei de non-rezistență" (Sacrul, conform doctrinei transdisciplinarității) care asigură coeziunea (conexiunea) Obiectului și Subiectului transdisciplinar într-o relație existențială indisolubilă. Cu ajutorul metodei transdisciplinare, orice subiect tratat de teoria muzicii (vezi cu precădere Tratatul de Teoria Muzicii de Victor Giuleanu!) devine apt a fi reconsiderat conform acestei abordări metodologice, după rigori științifice ce-și așteaptă aplicația. Reevaluarea ca atare a unei întregi tradiții muzicologice pare mai aproape azi decât oricând. Căreia i se adaugă un set substanțial de tematici noi.

Să ne oprim un moment asupra textului muzical. Textul muzical nu înseamnă partitura scrisă. Înseamnă orice sistem de coduri cu relevanță în ce privește desfășurarea acțiunii muzicale. Textul muzical, ca proiect definit semantic al unei desfășurări în timp (performanță) de evenimente (spectaculare) instituie o ordine de apariție a acestora conform unei estetici, poetici și tehnici de configurare simbolică elaborate (și semnate) de autor (compozitor). Este vorba despre o

https://biblioteca-digitala.ro

prefigurare mentală a unui fenomen urmând a se produce creator (și creativ) în performanță, în timpul muzical pe care-l generează. Spre a se deosebi radical de orice altă alcătuire de semne a căror semnificație (accepție) muzicală este fie neclară, fie nedefinită semantic, textul muzical se pretinde a fi constituit din simboluri cu semnificație precisă spre a se constitui în opera culturală. Dispunând astfel, și numai astfel, de aceleași atribute de reperabilitate, recognoscibilitate și reproductibilitate discutate mai sus. Privind întreaga problematică de semiografie și, în esență, de semiologie legată de întocmirea unui text muzical, m-am referit în numeroase rânduri în cele publicate până acum, și nu voi mai insista în cele de față. Esențială rămâne problema *gradelor de libertate* în performanța atribuită interpreților unor texte muzicale (vezi tot *Freies Zusammenspiel* și ciclul *PHTORA*), altfel zis, a *lecturii* acestor sisteme simbolice (lumi posibile). De aici încolo avem drum deschis oricăror teoretizări și exemple punctuale. Problema textului muzical ar trebui însă extinsă dincolo de semnul grafic în alte domenii de semnificare, fie gestuale, fie mentale, fie telepatice, fie... Cu asumarea unor tehnici adecvate de formare, modelare, cultivare și stilizare conform dezideratelor de mai sus.

Poate în modul cel mai direct legat de problema creației și a creativității în constituirea operei muzicale este cea a improvizației. Un subiect despre care toți vorbesc, câte unii o fac și prea puțini o înțeleg. Se crede în general că orice prestație muzicală de interpret este *ceva* prin simplul fapt că există. Este evident că există, dar nimic nu ne poate opri să nu observăm despre ce este vorba (trăim într-o țară liberă, s-ar zice...). Arghezi are o intuiție fantastică atunci când, într-o *Inscripție pe o tobă* ne relatează: „Scula asta are / Mare căutare / Niciodată golul / N-a sunat mai tare (!)... Cu ce se umple *golul*, fie și într-o traducere liberă? Cu tot ce se stă la îndemână. În așa-zisa improvizație practicată de obicei în muzica occidentală se face apel la modele încetățenite prin uz și la o succesiune ad hoc de fragmente mai mult sau mai puțin reperabile din repertoriul clasat. Sunt modele cu un caracter mai acuzat sau nu de generalitate, privind structurile generative de configurații la nivel sintagmatic. În fapt, interpretul „improvizator” își afirmă

https://biblioteca-digitala.ro

talentul (capacitatea) combinator(ie) asupra unor modele (melodico-armonice de ex.) mai mult sau mai puțin curente în practica muzicală dată, sau „inventate" pe loc, fiind vorba despre o abilitate specială. Evident, summumul în această practică muzicală îl îndeplinește jazz-ul, fără drept de apel și față de care orice alte încercări de gen din muzica clasică par nesemnificative (să ne ferim a mai considera cadențele scrise de autorul unor lucrări instrumentale sau de diverși interpreți ca „improvizații" pe tematică dată; sunt pur și simplu piese de virtuozitate elaborate și notate, de obicei cu scop spectacular, și adăugite operei muzicale finite).

S-ar putea considera că domeniul esențial al improvizației ar fi cel al creativității. Al creativității în *act; în actul performanței*. Există, legat de această problemă, un set de întrebări, totuși. Avem de-a face în cazul unei improvizații, conform celor de mai sus, cu o operă muzicală sau cu o repunere (cum?) în discurs a unor fragmente clasate preexistente performanței? Ce se înțelege prin „clasat"? În cazul improvizatoric de mai sus ar fi vorba despre un fel de joc de cuburi iar problema ar deveni de tip manipulatoriu? Va fi interesant a extinde cuprinderea acestui joc manipulator (vezi combinări, aranjări, permutări) asupra întregului domeniu al fenomenului muzical în intenția de a-l defini, descrie și modela simbolic; a-i surprinde ca atare compoziția ideatică și Nivelurile de Realitate concomitent active în funcționarea acestuia. Chestiunea oricum depășește tema noastră privind improvizația. Pentru a decide dacă o prestație artistică este sau nu, și de ce, o operă culturală, să ne continuăm aplicarea principiilor de mai înainte asupra subiectului. Evident, o prestație improvizatorică este un eveniment artistic. Nu este prefigurat timpului performării și apare și dispare odată cu propriul enunț. Ce poate fi mai aparent conform legilor de funcționare ale Universului, privind *structarea* și *structurarea,* ca aceste aspecte direct provenite din studiul improvizației muzicale ? (Ar fi la fel de bine să avem tot timpul în subconștiință și legea tensiunii dintre contrarii, dintre actualizare și potențializare, astfel cum apare în filosofia lupasciană, și câte altele studiate de transdisciplinaritate). Din toate rezultă că o

https://biblioteca-digitala.ro

operă culturală (muzicală, în speță) deține o structură profundă și o structură superficială, ambele intens studiate de semiotică și asupra cărora nu mă voi extinde. *Structarea* rămâne un mister al funcționării Universului (operei muzicale) care poate fi abordat în variatele sale ipostaze doar prin imaginarul artizanal-poetic (Sacrul). Substratul, de tip ontologic existențial al acestei mișcări universale privește o direcționare teleologică inerentă a energiei cosmice. Una dintre intuițiile de bază ale metodologiei transdisciplinare este abordarea Realității (în sensul rezistenței față de cunoaștere a tot ceea ce se oferă experienței) pe Niveluri disjuncte, separate unele de altele prin **tăietura** existențială. Este vorba, după cum am menționat mai sus, despre sisteme diferite de legi acționând în zone disjuncte ale Realității. Exemplul desăvârșit al acestei stări de lucruri îl constituie fizica cuantică în raport cu cea clasică. În ce privește fenomenul muzical, este evident aspectul holografic al coexistenței a ***n*** ordini diferite și a acțiunii concomitente a acestora în fluxul unic al desfășurării fenomenului în timpul real, astfel creat, al performanței. O analiză de acest fel privind fenomenul muzical va ține în primul rând seama de corecta separare prin tăietură a Nivelurilor de Realitate implicate în desfășurare. Am mai menționat cu alte prilejuri că în general analiza structurală de tip tradițional a limbajului muzical, cu toată încărcătura teoretică aferentă, se desfășoară pe un același Nivel de Realitate, cu toate limitările inerente de tematică și metodă. Fenomenul improvizatoric în muzică nu deține o structură profundă și ca atare nu se constituie în operă culturală. Analiza fenomenului se desfășoară la nivelul superficial al produsului artistic, care apare ca o alăturare **întâmplătoare** de evenimente sonore inapte a se constitui coerent într-un limbaj. Limbaj care implică cele două bine-cunoscute axe, sintagmatică și paradigmatică. Nefiind un fenomen de limbaj, improvizația nu este o operă culturală. Se adaugă, după cum spuneam mai înainte, zgomotului de fond ambiental ca un plus de gestualitate...

În cele ce urmează vom stabili o distincție absolut necesară între improvizație și **invenție.** Stravinski se prezenta ca un inventator (evident în lumea sunetului, cu și prin sunete).

https://biblioteca-digitala.ro

Profunzimea acestei constatări trece mult dincolo de butadă. Compozitorul inventează, interpretul *face*! În general, cam acesta ar fi statutul operei muzicale în contextul acțiunii culturale. Se poate pune problema de fond: face, dar cât gândește când face și care este proporția dintre mental și gestual în formarea operei muzicale finite? Adică între automatizare (prin studiu repetitiv lărgit) și prezența creatoare activă, personalizată și completă în actul formării operei muzicale, a interpretului. Drept caz limită ne vom putea imagina capacitatea spiritului de a forma discurs muzical direct din VID (suflu cuantic!) printr-o relație nemijlocită de ordin existențial cu NEMĂRGINITUL!... Dar intrăm peste măsură în zona Sacrului și este strict necesar să fim atenți. Între a face și a reproduce se iscă o serie de probleme de fond. S-ar putea lega și despre ce se constată între două culturi orientale în ce privește *lectura* tradițiilor muzicale occidentale și "geniul imitației" (unor modele de circulație). Se pare că în cultura japoneză imitația perfectă a modelului este un deziderat principal. De unde și o aproape totală identificare cu acesta. În cultura chineză, imitația este permanent distorsionată; într-un mod *creativ,* la fel de caracteristic ca și supunerea la modelul dat (ar fi poate o remarcă personală, pe care mi-o asum). Discutând odată cu un prieten chinez, l-am întrebat de ce anumite fragmente muzicale provenite din repertoriul muzicii (noi) chineze absolut identice cu aceleași găsite în muzica occidentală sună altfel (!). Am primit o explicație simplă: sunt mii de ani de semnificare și sensibilizare a tot ceea ce sună (cântă) în lumea chineză astfel, față de restul lumii pe unde se circulă și se mai aude cam același lucru. Și acum am impresia că numai în această zona civilizatorie (auralã, în și prin sunet) s-ar putea da seama de locul, rolul și sensul umanității în Univers...

Între improvizație și invenție, după cum am arătat în ciclul *PHTORA* și în diferite alte studii, există o deosebire esențială. Ar fi vorba de o prestație artistică aparent similară în ce privește instituirea unei anume ordini de evenimente în timpul muzical creat în performanță, dar mecanismul producerii discursului muzical este esențialmente altul. Improvizația se constituie în cea mai mare măsură din alăturarea unor

https://biblioteca-digitala.ro

fragmente muzicale preexistente înlănțuite liber, aleatoriu, să zicem. În invenție se desfășoară un proces structurat de enunț muzical definit în toate resorturile sale formative care urmează a fi configurat în performanță. Invenția este creatoare de limbaj muzical iar improvizația apare ca un joc manipulatoriu de configurații date, preexistente. În această ordine de funcționare a unei prestații interpretative, creativitatea își are locul, dar într-o zonă improprie integrării în memoria culturală. Desfășoară o parte a zgomotului de fond ambiental (golul, în sens arghezian...).

În ciclul *PHTORA* (1968-70) am imaginat o serie de domenii muzicale (Lumi Posibile, după cum le-am zis în ultimii 5-6 ani prin Revista *Muzica* și în alte publicații) în care „lectura" operei muzicale (de autor!) să se producă în alte sisteme semiografice față de portativul cu 5 linii și 4 spații (pe care în cazuri anume l-am mai folosit și în noul context). Am constituit 5 domenii de lectură muzicală în care creativitatea interpretului să se aplice în context după rigori bine definite. Domeniile de lectură odată circumscrise urmăreau potențarea din ce în ce mai acuzată a *ordinii* odată cu cea a *libertății* de formare a limbajului muzical în acțiunea performativă, odată cu aplicația noilor norme de comportament, să-i zicem *structant*. Detalii în plus despre ciclul *PHTORA* și componentele acestuia (lucrările *Durate*, *Match*, *Cantus Firmus*, *Ideofonie* și *Soliloque*) apar în diferite publicații, printre altele în cartea mea *INTERFERENTE* (E.M. 1984-București) și în ciclul de conferinţe doctorale din UNMB din anii precedenți. În ce privește abordarea a astfel de logici în practica muzicală curentă, aceasta a avut și are în continuare de suferit datorită singularității sistemelor normative pe care o implică și a preferinței generale a interpreților de „a se perfecționa" în loc de „a improviza" (cu toate ghilimelele de rigoare...). În speță, de a intenționa să iasă din habitudinile câștigate în scoală în vederea a ceva ce nu se învață: ***Libertatea!*** Adică intenția creatoare și creativă de a-ți lua în propriile mâini riscul de a produce opera muzicală interogându-te în deplină responsabilitate (existențială) cu *Vidul* (cuantic). Una este să te identifici (fie și metaforic) cu Creatorul și *să faci,* și alta, să slujești... Să nu mai divagăm, totuși: intenția și

https://biblioteca-digitala.ro

capacitatea de invenție (într-un sens ce depășește cu mult fenomenul muzical) presupun atât un cadru social-cultural favorizant cât și calități personale speciale. Adică o lume mult îndepărtată celei pe care azi o petrecem zi de zi. Mai multă minte și caracter în orice caz... Evoluția și perfecționarea în invenție se petrec după aceleași criterii de asimilare, studiu și repetiție lărgită ca și în practica muzicală curentă. Este atât o problemă de automatizare a unor activități formative ca și de inter-relaționare structurată între parteneri. Toate indicațiile în acest sens se cer a fi clar exprimate în partiturile lucrărilor respective (opera de autor, conform celor dinainte). Și, după cum se știe, o partitură corect întocmită în vederea performanței unei opere muzicale conține în mod exhaustiv simboluri clar și bine definite. Orice altă alcătuire grafică cu semne nedefinite sau noțiuni prost definite nu este text muzical, ci orice altceva (gol).

Câteva observații privind reperarea și identificarea operelor muzicale de tipul celor discutate: în acest sens, trei exemple din lucrarea mea *CANTUS FIRMUS (PHTORA III)* pot fi edificatoare. Este vorba despre o lectură datorată formaţiei *Musica Nova* din Bucureşti, a formaţiei *Atelierul Muzical Varşovian* și a formaţiei *3+* din Bucureşti. Înregistrările sunt din anii ’70 ai secolului trecut și interpretările respectă întocmai textul lucrării. Este întru totul evident că reperarea și identificarea lucrării de autor se produce la alt nivel decât cel sintagmatic, concret, și privește similitudinea creatoare și creativă a procesului de formare a operei muzicale. În timp, în performanță. Întreaga problemă se strămută în această ordine. Iar în ce privește valorificarea produsului artistic, aceasta se desfășoară după aceleași criterii și norme cultural definite și general acceptate.

Evident, asistăm la un nou tip de cultură muzicală, hărțuită mai ieri în special, în toate felurile, de incapacități de structură (de texte muzicale) și lectură (interpretare) care se întrec în a propune și a emite tot felul de baliverne, unde atât autori cât și interpreți s-au întrecut cu osârdie să desfășoare tot felul de „gesticulații” în neant... Nu asta reprezintă noua „lume

https://biblioteca-digitala.ro

posibilă” propusă de cele dinainte. Este necesar să și citim și să și facem. Ar fi un pas cultural înainte.

SUMMARY

Nicolae Brânduș

Creation and Creativity

This study refers to the following:

- The matter of invention and improvisation in music
- The matter of the musical creation: identification, recognition and reiteration.
- Levels of forming of the musical opera: the composer invents it and the performer realized it during the creative time of the performance
- Both levels exist in the same process of the performance and the both obey a special semiosis (systems of non-reducible laws) in the forming action teleologically oriented.
- The musical score regards the memory of the forming process of the musical opera enclosed in precise semiographic systems
- The musical opera is finished once the musical time has ended, a time that is created in the performance, all in accordance to the musical text
- The musical opera holds a closed profound structure in the text that is provided by the author (to be read: composer-inventor), which is its given structure (the paradigmatic aspect) that is to be updated during the performance. The work on the musical text fulfills all criteria regarding the cultural opera of an author, according to those stated above: identification, recognition and reiteration.
- The updating process of the musical opera during its performance is connected to the forming concept of the musical language that keeps its profound structure in all possible states

https://biblioteca-digitala.ro

and situations. As it becomes a musical language process, the musical opera becomes, therefore, transmissible and capable of being identified in the general frame of the cultural initiative and it is also capable of being included in the general cultural memory

- In this way, the musical opera is different from any other form of artistic performance, reduced to its strict and unique performance and vanishing in the general environmental articulation.
- Between invention (during the performance) and improvisation there is an essential dichotomy, the entire action taking place on different levels of Reality.

https://biblioteca-digitala.ro

"GRĂDINI SONORE"
ESEURI

De strajă la porțile grădinilor sonore

Vlad Văidean

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL MERIDIAN UCMR INTERNATIONAL FESTIVAL
Grădini Sonore
Sonic Gardens
3-10 NOIEMBRIE 2019 ▸ BUCUREȘTI
3 NOV ▸ ARAD | 5 + 7 NOV ▸ TIMIȘOARA | 6 + 7 NOV ▸ CLUJ | 9 NOV ▸ SIBIU
SNR-SIMC.ORG

Parcursul istoric, relativ îndelungat deja, al festivalului internațional de muzică contemporană *Meridian* a cunoscut, cu ocazia ediției din 2019 (a XV-a), un memorabil punct de inflexiune, ca urmare a înnoirii direcției sale artistice: de la împrospătarea emblemelor vizuale și a prezenței sale mediatice, până la structurarea deopotrivă meticuloasă și generoasă a concertelor, atentă în primul rând să echilibreze dezideratul durabil al promovării muzicii noi românești cu racordarea mai strânsă a acestuia la contextul internațional – pe toate planurile s-a făcut simțit dinamismul noului colectiv organizatoric. Cu precădere benefică pentru această revigorare s-a dovedit inițiativa compozitoarei Diana Rotaru (directoarea artistică, alături de care au trudit Irinel Anghel, Gabriel Mălăncioiu, Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

Murariu și Constantin Basica) de a gândi desfășurarea întregului festival sub genericul unui concept suficient de clar și expresiv pentru a putea atrage atenția unui public cât mai divers și a conferi tuturor evenimentelor o identitate inconfundabilă; totodată suficient de generos pentru a face integrabile abordări cât mai variate.

„Grădinile sonore" au constituit această temă-fanion, sub a cărei umbrelă au putut fi cuprinse felurite modalități de configurare a evenimentelor sonore. Pe lângă sensul ei cel mai evident, acela „eco", de reflectare a naturii în muzică, importantă în viziunea organizatorilor s-a dovedit îndeosebi tipologia de organizare a oricărei grădini; construcția și controlul, amenajarea unui sistem protejat și primitor, revigorant și plin de vitalitate – toate acestea s-au profilat drept strategii de bază angrenate chiar în configurarea concertelor. Fiecare eveniment în parte a fost înzestrat cu câte o identitate distinctă și deosebit de pastelată, totalitatea lor punându-le astfel la dispoziţie spectatorilor o călătorie palpitantă căreia i-au ieșit în cale felurite tipuri de grădini: de la oazele „de tip clasic", ipostaziate sub forma unor grădini „franceze", „italiene" sau a unor „grădini de cântece"; de la microcosmosurile misterioase ale unor grădini „zen", „fragede", „de ceață" sau „ale ecourilor"; până la „grădini-labirint", „grădini sălbatice" sau chiar „jungle electronice".

S-a dorit ca tuturor acestor grădini sonore să li se alăture și o „grădină a vorbelor", iar lucrurile s-au potrivit în așa fel încât aceasta a înflorit chiar în prima zi a festivalului (3 noiembrie 2019). O astfel de poziționare nu e deloc obișnuită pentru un simpozion de muzicologie, iar ea poate că a fost în măsură să sublinieze într-un mod cu atât mai elocvent misiunea de căpătâi a discursului muzicologic – aceea de a sta de strajă la porțile muzicii, de a ieși în întâmpinare, ca o călăuză iscusită și tainică, a cărei principală virtute e cumințenia șarmantă, forța de ademenire și de însoțire pe potecile secrete pe care cuvintele potrivite le pot croi prin desișurile muzicii. Această menire – de mijlocitor și glosator care trebuie să posede un grad considerabil de generozitate pasionată pentru a putea arunca lumini tentante spre spectacolul ce are loc în altă parte – este

https://biblioteca-digitala.ro

desigur o menire mai modestă, obișnuindu-i pe cei ce i se dedică cu gândul că însăși partea lor obișnuiește să rămână sub paza semi-obscurității. Tocmai de aceea s-a dovedit ieșită din comun încărcătura simbolică a acestei decizii organizatorice – de a-i conferi tocmai unui simpozion de muzicologie rolul evenimentului inaugurator de festival. De altfel, metafora grădinii s-ar putea dovedi ea însăși foarte fertilă pentru a înțelege rosturile discursului muzicologic. Căci ce altceva să fie muzicologii dacă nu acei iscusiți care știu să răsădească muzica în luminișul cuvintelor ce mângâie și tălmăcesc, dându-i astfel șansa unei noi înfloriri, întinse pe și mai generoase pajiști, până spre zarea ce-mpreunează în lumină clară cântecul și gândul? Ce altceva să fie ei dacă nu tocmai ghizii care cunosc drumul până spre acel interior camuflat sub forma depărtării unde deschiderea ca de ocean – fără capăt și fără de busolă – a ascultării devine primitoare, se face cochilie-n care se pârguiește rostogol astrul perlat al cugetării? Muzicologii sunt, pe scurt, tocmai acei grădinari care știu să recheme muzica la o a doua viață – aceea de dincolo de sunet.

„Grădina vorbelor” a căpătat un aer prietenos, oarecum neîncadrabil în canoanele unui simpozion academic, datorită cromaticii eclectice a vorbitorilor, ceea ce a făcut ca şi lucrările lor să dezvăluie în moduri foarte diferite între ele colţuri de floare şi verdeaţă din grădina preferată a fiecăruia. Astfel, prelegerea inauguratoare a Valentinei Sandu-Dediu s-a impus ca o introducere ideală pe terenul grădinilor sonore, căci a survolat câteva dintre elementele şi făpturile cele mai populare – muzicieni ai planetei (nimeni altele decât păsările), ape muzicalizate şi muzici despre copaci – prin a căror contemplare compozitorii au putut gândi interacţiunea artei lor cu natura. Harul autoarei de a sintetiza într-o manieră tihnită şi lipsită de prejudecăţi o tematică atât de vastă, de a face din slalomul erudit o chestiune ce ţine în primul rând de graţie reconfortantă, posibilă doar prin asumarea personală, fin dozată, a subiectului, a reieşit nu numai din stilul expunerii, ci şi din traseul exemplificărilor muzicale, ce a acoperit un spectru larg şi dezinhibat de tipuri de muzici (de la festiva *Muzică a apelor* de Händel până la savuroasa *Water Passion* a chinezului Tan

https://biblioteca-digitala.ro

Dun, de la *Teiul* lui Schubert la *Copacul* lui Aurelian Andreescu).

De asemenea, abordări proaspete au dovedit şi cei mai tineri grădinari-muzicologi, încă aflaţi pe băncile facultăţii: Vlad-Cristian Ghinea a plonjat în grădina eclectică a creației lui Frank Zappa, investigând influențele modernismului și ale avangardei muzicale occidentale pe care acest artist proteic a știut să le asimileze cu atâta dezinvoltură; iar Maria Isabela Nica a desluşit alegoria iubirii fatale în opera *Castelul lui Barbă Albastră* de Béla Bartók, alegându-şi drept cadru de referinţă şi acea grădină însângerată din spatele celei de-a patra uşi, în care splendoarea, oricât de luxuriant revărsată, trebuie până la urmă să fie covârșită, ca în cazul fiecărei camere secrete, de oroare.

Pe lângă aceşti autori, singurul participant care s-ar putea declara muzicolog în sensul clasic cuvântului ar mai fi tocmai semnatarul rândurilor de faţă. Lucrarea mea s-a concentrat asupra unei problematici care a preocupat intens muzicologia ultimelor decenii; e vorba despre istoricitatea culturii muzicale europene înţelese în sens muzeal, despre posibilitatea de a concepe sălile de concert ca pe nişte grădini artificiale la adăpostul cărora a putut înflori acea dispoziţie receptivă specială – liniştea contemplativă şi ascultarea concentrată – de care depinde în mod esenţial capacitatea occidentală de valorificare estetică a muzicii clasice.

În rest, ar putea fi considerat din nou relevant pentru natura mai atipică a acestui simpozion faptul că ceilalţi participanţi au provenit din sfere cât se poate de diverse ale fenomenului muzical. Astfel, o pată de culoare a constituit-o comunicarea etnomuzicologului Costin Moisil: îmbinând precizia şi atenţia pentru detaliul pitoresc cu priceperea de a face pe înţelesul tuturor frumuseţea unei lumi ale cărei coordonate nu (mai) sunt la îndemâna oricui, acesta a invitat publicul la o succintă iniţiere în tainele unui „fals tratat de arhitectură peisagistică muzicală bizantină”; mai precis, el a echivalat cu nişte grădini, deci cu nişte spaţii distinct profilate, atât unele pasaje ce se diferenţiază (fie prin tempo, fie prin caracterul lor modulatoriu) în contextul cântărilor bizantine din

https://biblioteca-digitala.ro

care fac parte, cât şi piese ori chiar grupaje de piese ce contrastează (fie prin etosul lor general, fie prin modul lor de transpunere grafică) cu linia generală a slujbei.

De asemenea, într-un mod la fel de individualizat s-a profilat cercetarea pianistei şi artistului plastic Lena Vieru-Conta, care a demonstrat că interacţiunile dintre gândirea muzicală şi cea plastică pot fi cât se poate de aplicate şi concrete, iar nu doar metaforice sau speculative. Mai precis, ea a pledat pentru posibilitatea sesizării unor corespondenţe formale între sintaxele muzicale şi ritmurile operelor plastice, folosindu-se în acest sens de cazul pilduitor al lui Paul Klee, în ale cărui numeroase tablouri cu grădini autoarea a depistat afinităţi propriu-zis structurale cu omofonia, eterofonia, textura sau isonul. Publicul a putut înţelege astfel într-o altă lumină, mai lămuritoare, acea aspiraţie a creaţiilor unor proeminenţi pictori moderni spre condiţia prin excelenţă abstractă a muzicii, aspirație în al cărei elan, potrivit cunoscutului aforism al lui Walter Pater, toate artele sunt chemate să se angajeze.

Grădina simpozionului a mai fost îngrijită şi de unele compozitoare care s-au dovedit la fel de pricepute în mânuirea cuvintelor ca și în plăsmuirea sunetelor. De altfel, muzicologii și publicul interesat au întotdeauna multe de învățat de la modurile în care compozitorii se arată dispuși să înțeleagă posibilitatea adâncirii experienței muzicale prin cuvinte. Astfel, afinitatea Doinei Rotaru pentru spiritualitatea culturilor extra-europene a reieşit din expunerea sa despre universul atât de particular, marcat de linişte şi simetrie, al grădinilor japoneze, univers cu care compozitoarea a şi intrat în contact direct în timpul unor vizite în Japonia. Impactul deosebit pe care aceste vizite l-au avut asupra personalităţii şi muzicii Doinei Rotaru a reieşit şi din modalitatea de alegere a exemplificărilor muzicale, căci a putut fi resimţit un evident etos comun între propria *Grădină japoneză* pentru flaut şi mediu electronic şi opusuri marcate de aceeaşi sursă de inspiraţie, semnate de Toru Takemitsu, Kaija Saariaho sau John Cage.

La fel de reprezentativă pentru propria personalitate creatoare s-a dovedit şi grădina Sabinei Ulubeanu, care a aparţinut memoriei și funcțiilor pe care aceasta le poate căpăta

https://biblioteca-digitala.ro

în construcția timpului muzical. Subiectul reprezintă, de fapt, manifestul său artistic, sesizabil atât în compozițiile sale, cât și în activitatea sa de fotograf. În plus, nu e deloc întâmplător faptul că și pentru Tiberiu Olah, maestrul de compoziție al Sabinei, procesele persistente ale memoriei și lupta mai mult sau mai puțin conștientă a omului – și a creatorului, în mod special – cu timpul a constituit un concept dominant al tipului său de exprimare artistică.

Am ţinut ca din lucrările simpozionului să nu lipsească spiritul muzical dezinhibat al directoarei artistice a festivalului, capabil să zburde printre rânduri elocvente cu aceeași fantezie, plină de pasionalitate și totodată de calofilie, pe care o sădește printre portative. De aceea, ca urmare a invitaţiei insistente pe care i-am adresat-o, Diana Rotaru a propus una dintre obsesiile sale creatoare, ce ar putea fi numită „grădină hipnotică”, întrucât e fascinată de mrejele repetiţiei şi-ale transei, concretizate, în cazul de faţă, într-o explorare a creaţiei pentru flaut a lui Salvatore Sciarrino.

În fine, simpozionul a mai cuprins şi o „grădină secretă”, în a cărei devoalare tânăra compozitoare Irina Vesa a demonstrat o dispoziţie reflexivă, capabilă să presare la tot pasul diverse seminţe ideatice. Deambulând eseistic printr-un spaţiu virtual pe care apetenţa ei pentru calambururi (sesizabilă în repetate rânduri pe parcursul comunicării) a ştiut să-l intituleze „muzi-grădină”, ea a palpat, de fapt, felurite tipuri de prezenţă, devenire şi corespondenţe prilejuite de actul ascultării muzicale, ajungând în cele din urmă să constate că grădinarul ar putea fi, de fapt, chiar muzica, iar acea „grădină secretă” s-ar putea să ni se pară îndeobşte secretă tocmai pentru că noi înşine suntem ea.

Iată aşadar, graţie tuturor acestor abordări deopotrivă responsabile şi creative, că tema „grădinilor sonore” îşi demonstrează caracterul multifaţetat şi potenţialul imens. De aceea, faptul că redacţia revistei *Muzica* şi-a manifestat disponibilitatea de a publica o selecţie din lucrările simpozionului eu l-aş înţelege şi ca pe o invitaţie implicită spre a continua explorarea acestei teme atât de generoase. Până la urmă, o eventuală aprofundare a reflecţiei pe marginea

https://biblioteca-digitala.ro

„grădinilor sonore” s-ar dovedi cu atât mai binevenită, cu cât relevanţa temei ar putea cunoaşte o evidentă acutizare în contextul actualei (şi, într-o măsură deloc neglijabilă, necesarei) generalizări a conştiinţei ecologiste. Deocamdată însă, cititorii revistei *Muzica* sunt invitaţi să urmărească, în decursul următoarelor numere, apariţia câtorva dintre lucrările tocmai prezentate ale simpozionului, şi să conştientizeze astfel ceea ce ediţia din 2019 a Festivalului *Meridian* a dorit să facă manifest nu numai prin evenimentele propriu-zise, ci şi prin asumarea unui motto bine ales, aparţinându-i lui Krzysztof Penderecki: faptul că „grădina este matematică în natură, aşa cum muzica este matematică în emoţie”.

https://biblioteca-digitala.ro

(I)[1]

Muzicieni ai planetei, ape muzicalizate și muzici despre copaci

Valentina Sandu-Dediu

Grădina mea personală din acest text pune accent pe păsări, ape și copaci, puse lalolaltă la sugestia lui Vlad Văidean, căruia îi mulțumesc. El a citit articole ale mele impulsionate de vreun dosar tematic al *Dilemei Vechi* (și dedicate cititorilor nemuzicieni, în principal) și s-a gândit la legătura acelor teme cu cea care ne-a unit în Simpozionul festivalului *Meridian* din 2019.

Cântecul păsărilor a sedus pe destui compozitori ai tradiției vest-europene, care „vorbesc" uneori ascultătorului despre natură prin intermediul vreunui strigăt de cuc sau al unui tril de privighetoare. Clément Jannequin imita în ale sale *chansons* renascentiste păsări prin intermediul combinațiilor de voci umane și prin onomatopee, clavecinul îi întruchipează lui Louis-Claude Daquin propria imagine sonoră asupra cucului prin secolul al XVIII-lea, și aceeași pasăre nu putea lipsi din concertele lui Antonio Vivaldi sau din *Pastorala* lui Ludwig van Beethoven. Oricât de tentată aș fi, însă, de o incursiune în cotloanele istoriei muzicii din care răzbat sunete de păsări,

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor" coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore". Director artistic: Diana Rotaru

https://biblioteca-digitala.ro

oricâte piese aș enumera, nu voi reuși decât să ating suprafața unei teme pe cât de fascinantă, pe atât de complicată.[1]

Dincolo de imitarea mai mult sau mai puțin reușită a unei păsări, „după ureche", cum se face pasul următor? Cum se pot fixa într-o partitură scrisă acele sunete naturale? Poate un muzician cu auz excepțional și cu o anume instrucție ornitologică să transcrie pe portativ „melodiile" care nu au nici o legătură cu sistemul nostru temperat occidental, să surprindă complexitatea ritmică de neîncadrat în „măsura" și în formulele noastre tradiționale? Un francez celebru al secolului XX a dat nu doar răspunsul afirmativ, dar a oferit o soluție în egală măsură originală și ademenitoare muzicii de avangardă. Muzicianul-ornitolog (cum îi plăcea să fie recunoscut) Olivier Messiaen a notat timp de decenii cântece ale păsărilor din întreaga lume, înarmat doar cu hârtie de note și creioane, iar apoi le-a integrat într-o manieră inconfundabilă în compozițiile proprii.

„Reproducerea timbrului păsărilor m-a constrâns să inventez permanent acorduri, sonorități, combinații de sunete și complexe sonore care au rezultat într-o sonoritate a unui pian diferit"[2], mărturisea Messiaen referindu-se la piesa sa *Trezirea păsărilor (Réveil des oiseaux)* pentru pian și orchestră (1953). Profesorul său de compoziție, Paul Dukas, îi îndemna pe studenții de la Conservatorul parizian să asculte păsările pentru

---

[1] Cucul (auzit de altminteri adesea, în partituri de Vivaldi, Beethoven, Händel, Respighi, Rimski-Korsakov, Saint-Säens): Frederick Delius, *On Hearing the First Cuckoo in Spring,* din *Two Pieces for small orchestra;* lebăda: Orlando Gibbon – *The Silver Swan*, Sibelius – *The Swan of Tuonela* din *Lemminkäinen Suite,* Saint-Säens – *Lebăda* din *Carnavalul animalelor;* ciocârlia: Vaughan-Williams – *The Lark Ascending;* gâsca: *Ma mère l'oye* de Ravel; rața: tema măcănită a oboiului din *Petrică și lupul* de Prokofiev; rândunica: Dvořak – *Acolo, o rândunică pe acoperișul nostru,* din *Duete moraviene*, Ceaikovski – *Rândunica*, din *16 Cântece pentru copii op.54*; cânepar: Rahmaninov – *On a Death of a Linnet, 12 Romances op.21*; codobatura: Britten – *Wagtail and Baby,* din *Winter Words*; sticlete: Vivaldi – *Anotimpurile*; pițigoiul mare: Bruckner – *Simfonia a IV-a*.

[2] Citat la https://pad.philharmoniedeparis.fr/0978843-reveil-des-oiseaux-de-olivier-messiaen.aspx, accesat la data de 30 octombrie 2019.

https://biblioteca-digitala.ro

a învăța de la ele; probabil că nu și-ar fi imaginat cât de departe va ajunge Messiaen care, la rândul său, recomandă pianistului solist câteva plimbări prin pădure, primăvara, în orele matinale, pentru a face cunoștință cu modelele sale. Partitura este, de altminteri, dedicată ornitologului Jacques Delamain, și dezvăluie modurile în care efectele instrumentale creează o lume nouă, apelând la dexteritățile tehnice dar și la imaginația interpreților (în expresii notate acolo, precum: „sonoritate ciupită", „mieunată feroce", „un pic iritată", „implorând").

Dacă *Trezirea păsărilor* cuprinde o colecție de cântece „culese" de la 38 de specii de păsări din Munții Jura, care pot fi auzite de la miezul nopții până la prânz, *Păsări exotice* (*Oiseaux exotiques*, 1956) traversează continentele prin 18 specii din India, China, Malaezia și cele două Americi. Are de asemenea în prim plan pianul (mereu dedicat soției compozitorului, Yvonne Loriod), însoțit de data aceasta de un ansamblu mai strident, de suflători și percuție. Pentru Messiaen, până și culoarea penajului e transformată metaforic în timbruri și efecte care se asociază fiecărui tip de pasăre, rezultând personaje sonore de o plasticitate unică.

În fine, în același deceniu dedicat frenetic păsărilor apare monumentalul ciclu în șapte volume, *Catalogul păsărilor* (*Catalogue des oiseaux*, 1958): aproape trei ore de muzică în 13 mișcări, fiecare un portret al unei păsări anume, dintr-o regiune precisă a Franței; în total ar trebui să auzim (dacă suntem în stare) 77 de tipuri distincte de cântece ale păsărilor. La fel ca în celelalte lucrări menționate, Messiaen apelează la transcripții cel mai adesea realiste, uneori (inevitabil) idealiste. Pentru el, pasărea reprezintă libertatea ritmică și arta improvizației, un fel de maestru de compoziție găsit în natură, un mesager al divinului. Nu doar în anii '50, ci în tot ansamblul complex al creației sale (unde există aproape 400 de specii de păsări transpuse muzical) ornitologia se asociază cu alte resurse și valori importante: în primul rând catolicismul și *cantus planus*, apoi filosofia duratei, ritmurile hinduse și metrica greacă.

Muzicianul elaborează sisteme de compoziție formaliste pornind de la modele naturale, se lasă influențat de Debussy și impresionism, marcând profund, la rândul său, avangarda muzicală postbelică (cel puțin printr-unul din discipolii preferați,

https://biblioteca-digitala.ro

Pierre Boulez). Pe tot drumul său, încă de când era organist la Paris și apoi prizonier într-un lagăr german, și până când completează enormul *Tratat de ritm, culoare și ornitologie* (publicat postum[1]), Messiaen este însoțit vizibil sau în penumbră de păsări. Nu le recunoaștem mereu, dar ghidați fiind vom ști de pildă că, în *Epoda* din *Cronocromie* (1960), 18 păsări cântă (la coarde) într-o formă de fugă, la răsăritul soarelui.

*

Imaginarul acvatic traversează secole de muzică: putem oricând evoca *Muzica apelor* de Händel, și nu atât ilustrarea elementului natural prin sunete, cât referirea la un somptuos spectacol baroc (azi i-am spune, păstrând proporțiile, „multimedia"), desfășurat pe Tamisa, în sonoritățile suitei compozitorului naturalizat englez. Peste două secole (1952), nonconformistul american John Cage numește tot *Water Music* o partitură grafică, sfidând legile muzicii tradiționale europene prin legile hazardului. Apa e prezentă concret, pianistul care interpretează această piesă trebuie să aibă la îndemână tot felul de obiecte casnice, cu care să scoată o sumedenie de sunete posibil de produs cu lichide (de la o sticlă de vin la țevi, cuburi de gheață, o vază cu trandafiri, o cadă plină cu apă, un sifon).

Despre întruchipările apei în muzică se poate scrie un volum consistent de estetică[2]. Metafora fluidității, curgerii

---

[1] Olivier Messiaen, Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992), Paris, Leduc, 2002

[2] Câteva exemple de la care ar putea porni cercetarea: ape precum marea lui Debussy și Enescu (*La mer, Vox maris*), fluviul (Vltava la Smetana, Rinul lui Schumann și Wagner), ploaia (Debussy - *Jardins sous la pluie*), fântâna (*Fântâna Arethusei* de Szymanowski), jocurile de apă la Liszt și Ravel; cascada (*Des canyons aux étoiles* de Messiaen); ape hibridizate prin transformări naturale, precum furtuni (la Beethoven în *Simfonia Pastorală*, la Richard Strauss în *Simfonia Alpilor*, în uvertura operei *Wilhelm Tell* de Rossini), ceață și nori (*Brouillards, Nuages* de Debussy), zăpadă și gheață (*Des pas sur la neige* de Debussy, *Ghețarul de la Scărișoara* de Marțian Negrea).

https://biblioteca-digitala.ro

muzicii a devenit demult un loc comun, și destui muzicologi au încercat să schițeze categorii (la rândul lor fluide) pentru a o ilustra, în funcție de diverse criterii. Iese desigur în evidență numele lui Debussy, pentru care fluiditatea este o regulă de bază a compozițiilor lui asociate cu impresionismul. Acvaticul traversează multe dintre opusurile sale, fascinante tocmai prin inventivitatea și delicatețea soluțiilor de timbru instrumental: pianul poate produce picături și vârtejuri de ceață, sau degajă răceala zăpezii în sonorități simple, transparente; orchestra se bazează pe contraste de timbre și pe fluența aparte a harpei în sugerarea valurilor mării sau a mișcării norilor. Nu lipsesc imagini mitologice, bunăoară acea *Catedrală scufundată* din legendele bretone, devenită un preludiu pentru pian faimos, grație acordurilor pentatonice și de cvinte paralele care, pe lângă impactul lor expresiv, revoluționează scriitura armonică de la începutul secolului XX.

Să privim însă la un exemplu de la începutul secolului XXI, la o compoziție în care apa nu determină doar sonorități, ci și un puternic impact vizual. În a sa *Water Passion*, un oratoriu multicultural și multimedia, scris pentru a celebra a 250-a aniversare a nașterii lui Bach, compozitorul chinez Tan Dun combină castroane cu apă, tobe, coarde, clopote tibetane (și în general instrumente vest-europene cu unele orientale), sunete produse digital, tehnici de operă pekineză și cântare mongoleză. Lucrarea începe și se termină în sonorități acvatice, iar pe scenă se află, în prim plan, 17 boluri transparente cu apă, luminate dedesubt, care formează o cruce amplă, divizând restul ansamblului vocal-instrumental.

Toate acestea merg pe o cărare numită de Tan Dun „muzică organică”, ceea ce cuprinde instrumente confecționate din hârtie, piatră sau apă. Înaintea oratoriului, în *Water Concerto* pentru „water percussion” și orchestră (1998), compozitorul manevrase ingenios diverse recipiente cu apă, printre care și un instrument de percuție inventat la finalul anilor ‘60 de Richard Waters (vreo coincidență de nume?), numit *waterphone*. Cunoscut pentru sonoritatea sa vibrantă, eterică din coloane de film și albume pop, *waterphone* se constituie dintr-un bol rezonant din oțel inoxidabil, cu un gât cilindric și tijă de bronz la marginea superioară, în care se pune o anume cantitate de apă.

https://biblioteca-digitala.ro

Apa intervine așadar fizic, concret, în spectacole muzicale de toate genurile, pentru a servi diferitelor teme ce-i preocupă pe unii muzicieni: „natură" versus „cultură", estul în fuziune cu vestul, instrumente tradiționale alături de altele nou inventate. A trecut timpul, pare-se, impresionantelor furtuni beethoveniene și al fetelor Rinului cu rol magic în recuperarea inelului Nibelungului. Imaginația compozitorilor și a auditorilor se îndreaptă spre alte zone.

*

Provocată fiind să mă gândesc la posibili copaci prin muzici, mi-au revenit în memorie automat melodiile auzite demult, semnate de profesioniști talentați ca Zsolt Kerestely și Horia Moculescu, pe versuri despre copacul omagiat de Aurelian Andreescu și despre salcia de la mal, evocată de Mihaela Mihai. Șlagărele anilor '70, festivalul de la Mamaia, vocile celebre pentru generația mea (și a părinților mei): toate acestea se reîntorc cu inevitabilul condiment nostalgic la un *click* pe *youtube*, totodată aducându-mi aminte ce puțin contau pentru mine, pe atunci, versurile. Tenta patriotică din „Copacul demn se-nalță în grădina mea / Amețit de soare, de lumina grea. / Acest copac e trup din trupul țării sfânt / Și-o fi veșnic pe pământ" (Ovidiu Dumitru, 1975) mă lăsa destul de indiferentă. Nici aceea romantică, la fel de metaforică, din „De-ai fi tu salcie la mal / M-aș face râu, în umbra ta" (Mihaela Mihai, 1974) nu mă impresiona în mod deosebit. În schimb, înțeleg azi (mai analitic și neutru) efectul garantat pe care-l aveau asupra ascultătorului avânturile melodice ascendente, spectaculoase, din refrenele ambelor melodii, orchestrația și construcțiile armonice inspirate.

Întorcându-mă apoi spre partituri mai „serioase", și Giuseppe Verdi a transpus în muzică, grație lui Shakespeare, o altă salcie, încărcată cu semnificații funebre, într-o arie a Desdemonei din ultimul act al operei *Otello*. Momentul dramatic este unul de premoniție, într-o atmosferă de liniște dezolantă: pregătindu-se de culcare, Desdemona rememorează *Cântecul salciei*, auzit în copilărie, și transformat de Verdi într-un rămas-bun dureros, fatalist. Recitativul, declamația, discursul melodic se împletesc în a exprima muzical sentimentele eroinei, colorate extrem de eficient de sonoritățile orchestrale (mai ales

https://biblioteca-digitala.ro

corzi și suflători de lemn). Cuvântul „salce” (Verdi, în acord cu libretistul său, Arrigo Boito, modifică forma corectă de „salice” într-o comprimare de două silabe) este repetat ostinat de Desdemona, în direcție descendentă (intervalică și dinamică), de câte trei ori, cu efect de ecou. Fiecare soprană care se transformă pe scenă în Desdemona (vă recomand o înregistrare veche, cu Renata Scotto) trebuie să facă față acestei arii nespectaculoase, în care Verdi topește minunatul său belcanto într-o muzică mai apropiată de verism, de urmărirea atentă a finelor nuanțe psihologice prin detalii muzicale.

Literatura muzicală romantică abundă în simboluri din natură, iar copacilor (stejari, plopi, tei...) li s-au destinat destule pagini; compozitorii le preiau de la poeți în muzicile lor pe text, fie în opera italiană, fie în liedul german. Nu mai puțin faimos decât salcia Desdemonei este teiul eroului solitar care întreprinde trista călătorie de iarnă (*Winterreise*) a lui Franz Schubert (cu vreo șase decenii înaintea verdianului *Otello*). Al cincilea lied din ciclul de 24 de cântece, compuse pe versurile lui Wilhelm Müller, *Teiul (Der Lindenbaum)* oferă drumețului un refugiu pasager - reveria sub crengile teiului -, după care călătoria continuă cu o abundență de imagini înghețate, singuratice, înlăcrimate, întunecate. Figurile inventive, plastic-vizuale ale acompaniamentului pianistic susțin vocea într-o manieră introvertită, dar cu atât mai emoționantă atunci când interpreții știu să decodeze cum trebuie sensibilitatea lui Schubert (neîntrecuți rămân Dietrich Fischer-Dieskau și Gerald Moore).

Dacă piesele cu text și cele programatice ghidează ascultătorul direct spre diverse imagini - în cazul nostru cu copaci -, muzica absolută, în ipostazele ei abstracte, „pur” sonore, care nu apelează la indicații extramuzicale, nu are cum să sugereze imagini din natură, dar nici nu poate împiedica pe ascultător să-și închipuiască orice dorește (este o veche discuție estetică pe marginea imaginarului muzical).

Și totuși, „arborele” există (tot ca o metaforă) și la nivelul strict muzical, datorită unei metode de analiză a formelor, adaptată după cele ale structuralismului lingvistic. Mai cu seamă semioticienii muzicii (din anii '70-'90 ai secolului trecut) au propus un procedeu de segmentare a operei muzicale, de la

https://biblioteca-digitala.ro

întreg spre descompunerea în unități din ce în ce mai mici. Am desenat și eu, pe urmele profesorilor mei Dinu Ciocan și Ștefan Niculescu, arbori structurali care mă obligau să fiu riguroasă și totodată să-mi folosesc intuția în precizarea dimensiunii „ramurilor". Dar n-am ajuns la virtuozitatea de a „traduce" vreo structură muzicală în vreun „copac cu flori" - vorba lui Ștefan Hrușcă.

SUMMARY

Valentina Sandu-Dediu

Musicians of the planet, musical waters and music about trees

This essay presents three well known themes – birds, water and trees – out of the many themes preferred by composers along time in order to make the proper mediation between man, his world of ideas and the surrounding environment. Though, Olivier Messiaen's constant concern for recording, transposing in scores the singing of the birds, can be perceived as an element that consistently contributes to many of the so original and innovative elements of his music. The water imaginative fascinated, for centuries, a lot of composers and from its many musical forms one can mention Debussy's creation but also a symbolic, multicultural and multimedia piece of music from our times: *Water Passion* by Tan Dun. The musical suggestions about trees are analyzed not only from the well-known perspective of some romantic works like *Der Lindenbaum* by Schubert or the willow in the final aria of Desdemona, but also from the point of view of some of the pop music hits from the 70's in Romania, also from the perspective of "the trees" that the musical semiologists started to acknowledge, around the same time, in their methods of formal analysis.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Florica Musicescu, o fondatoare a școlii românești moderne de pian

Lavinia Coman

Motto:
„Toată viața mi-am iubit
elevii cu o dragoste aspră”.
(Florica Musicescu)

După această propoziție rostită la marea festivitate ce i s-a dedicat la Conservator când a împlinit vârsta de 7o de ani, sala arhiplină a izbucnit în ropote de aplauze. Cuvintele sale erau expresia spontană a prestigiului și faimei de care fusese înconjurată această personalitate unică a vieții muzicale din țara noastră.

Florica Musicescu (1887-1969) s-a născut în familia unui vestit muzician din Moldova de Nord. Gavriil Musicescu, venit pe lume la Ismail, în zona ucraineană, este îndrumat spre educație muzicală în țară, la Seminarul pentru preoți din Huși, iar apoi la Conservatorul din Iași, înființat în anul 1864, în același timp cu cel din București. Devine profesor, dirijor, muzicolog, publicist și un important, reputat compozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Împreună cu soția sa Ștefania, a avut cinci copii: Sofia, Valentina, Florica, Nicolae și Iosif. Ultimul a murit tânăr, iar Nicolae a devenit matematician. Fetele au studiat temeinic la Conservator. La clasa de pian, cele mari au lucrat cu profesoara Aspasia Sion. Florica e dată și ea la Conservatorul din Iași, la vestitul pension Humpel. Din nefericire, mama lor se stinge în anul 1900, iar tatăl o urmează în anul 1903. Ca soră mai mare, Sofia, care se căsătorise și se numea acum Teodoreanu, a preluat-o în grijă pe Florica. Familia decide curând să o îndrume pe mezină spre studii la Conservatorul din Leipzig. Este prezentă acolo în perioada 1903 – 1911, unde frecventează clasa de pian a renumitului profesor Robert Teichmüller(1863-1939), ca auditor, fără a da vreun examen. Maestrul Mihail Jora (1891 – 1971), cu patru ani mai tânăr decât colega sa, i-a fost și el elev lui Teichmüller. Maestrul Jora îl prezenta pe acest pedagog neamț faimos ca pe un muzician avansat în gândire, cu principii moderne, care promova școala aparatului pianistic amplu, cu brațele libere în timpul cântatului, cultivarea calității sonore înalte a interpretării, însușirea cerebrală a textului muzical, punerea accentului pe formarea muzicianului mai mult decât pe antrenarea virtuozului. În plus, „taica Müller", cum îl alinta meșterul Jora, „a fost cel dintâi pedagog care și-a dat osteneala să studieze firea fiecărui elev al său. El nu întrebuința un sistem „standard" pentru toți, ci știa să dezvolte individualitatea și personalitatea viitorului artist ce trecea prin mâinile lui. Se întreținea adesea cu elevii, îi urmărea în viața lor de toate zilele, iar din cunoașterea psihologică a caracterului lor, el trăgea învățăminte, aplicându-le metoda și dându-le repertoriul pe care îl socotea mai nimerit pentru fiecare dintre ei. Știa apoi să facă elevului pricepută bucata ce o cânta, încât acesta să și-o însușească cerebral, înainte chiar de a o studia tehnicește. În felul acesta, Teichmüller scotea nu numai pianiști, dar în același timp muzicieni conștienți, ce știau să construiască și a căror expresiune era adânc gândită." În cazul de față este bine venită o cugetare care spune că „sunt unele carențe care îți folosesc în viață sau, după cum arăta atât de frumos Goethe, „cele mai profitabile împrejurări sunt acelea defavorabile". (Theodor Bălan, Florica Musicescu, în rev.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica nr. 5/1969, pag. 34). Crezul artistic și pedagogic al lui Teichmüller avea la origine propria sa experiență cu o crampă profesională suferită la un braț.

Pe lângă pian, la conservator Florica studiază armonia cu Emil Paul, precum și analiza formelor muzicale cu Max Reger. În timpul liber, tânăra elevă leagă prietenii cu studioșii români din marele centru universitar, precum Paul Zarifopol cu soția și fratele acesteia, Ionel Dobrogeanu Gherea. Uneori poposea de la Berlin Ion Luca Caragiale, pentru a asista la concertele simfonice de care era împătimit. La Conservator, Florica le-a avut colege pe Silvia Căpățână, Didia Saint-Georges și Musa Ghermani. Încă de la 18 ani, adică din primul an de studii cu Teichmüller, Florica suferă o crampă neuro-musculară la ambele brațe (nevrită), din cauza căreia i se închide perspectiva unei cariere solistice. A analizat situația cu luciditate și a hotărât să se dedice profesoratului. Propria nefericire a făcut-o să fie atentă toată viața ca elevii ei să nu facă crampe profesionale.

După Leipzig, Florica vizitează Parisul, unde frecventează pentru o vreme viața muzicală și, în general, mediul de cultură al orașului luminilor. Arta franceză îi oferă spectacolul captivant al inteligenței suple care se îmbină în chip strălucit cu fantezia și nonconformismul.[1] Totodată ea recepționează cu aviditate trăsături esențiale ale stilului francez, pe care le va fructifica în pedagogia sa.

Revenită în țară, începând din anul 1914 predă pianul particular. Apoi izbucnește primul război mondial. Pe parcursul marelui cataclism, Florica activează ca soră medicală în spitale pentru răniți. Contextul tragic contribuie la întărirea prieteniei cu maestrul George Enescu, în mod deosebit în perioada refugiului lor la Iași, când activează amândoi ca sanitari, implicați în salvarea și îngrijirea ostașilor răniți aduși direct de pe câmpul de luptă. Tot din această perioadă datează prietenia cu Cella Delavrancea, la rândul său, fiică a unui renumit artist și om politic, scriitorul Barbu Ștefănescu Delavrancea. Această

[1] Vezi Marta Paladi, *Florica Musicescu,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2012, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

camaraderie va continua să se manifeste pe parcursul întregii lor vieți. Iar cu maestrul Enescu, Florica a cântat ocazional, în perioada ieșeană a războiului, fie la patru mâini, fie, acompaniindu-l în programele oferite generos de ilustrul muzician ca violonist în spitale, săli publice ori saloane particulare.

În timpul războiului aflat în desfășurare, viața își urmează totuși cursul la Conservatorul din București. În anul 1916 Florica participă la un concurs pentru ocuparea postului vacant la catedra de pian, fără succes, dar făcându-și remarcată prezența. În anul 1920 numele ei figurează pe lista de plată, ca profesor fără vechime la catedra de pian. (Octavian Lazăr Cosma, Universitatea Națională de Muzică din București, vol. 2, 2008, p. 202). În anul 1921, fiind călduros susținută de maeștrii Enescu, A. Castaldi, D. Dimitriu, I. Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Florica ocupă postul de profesor suplinitor, iar din 1924 de profesor definitiv și devine șefa catedrei de pian la Conservatorul din București. A activat aproape cinci decenii ca formator și îndrumător pentru studenți, profesori, școli și licee de muzică. S-a implicat și a avut cuvântul hotărâtor în toate orientările, promovările, selecțiile, în problemele de fond și în viața curentă a învățământului pianistic din România. I-au trecut prin clasă, fiind influențați definitoriu în formarea profesională, un lung șir de muzicieni precum Dinu Lipatti, Maria Fotino, Madeleine Lipatti, Eugenia Ghiga, Smaranda Athanasoff, Hilda Jerea, Josette Hârsu, Iosif Prunner, Constantin Silvestri, Corneliu Gheorghiu, Mândru Katz, Ștefania Daniel Cumpătă, Marius Constant, Lory Walfisch etc. După cel de al doilea război mondial îi frecventează clasa Maria Siminel, Sanda Bobescu, Rosemarie Mastero, Radu Paladi, Nicolae Brânduș, Helmuth Plattner, Sandu Grossu, Alexandra Stoenescu, Ludmila Popișteanu, Victoria Ștefănescu, Alexandru Hrisanide, Marieta Demian, Ileana Marinescu, Alexandrina Zorleanu, Doina Micu, Krimhilda Cristescu, Viorica Zorzor, Aurora Ienei, Lucica Teodorescu etc.

După anul 1950, a controlat permanent activitatea didactică la clasele de pian din conservator și din școala medie de muzică înființată la București în anul 1949. Venea aici la

https://biblioteca-digitala.ro

toate ședințele de catedră, participa la lecții deschise și susțineri de referate de specialitate. În acest context, se impune să observăm că ea însăși nu a redactat niciodată vreun referat, vreun studiu sau vreun material didactic care să apară sub semnătura sa. Era numită în toate juriile de selecție pentru competiții, festivaluri, concursuri. În atare împrejurări, și-a cultivat un stil tiranic de a se comporta cu elevii. Aceștia se mutau adesea de la ea, foarte puțini fiind în stare să rabde toată perioada studenției la clasa Musicescu.

Florica Musicescu nu a absolvit nicio școală în toată viața, nici măcar conservatorul din Iași, unde tatăl său era un profesor vestit și director pentru un timp. Cu toate acestea, a ajuns să aibă cea mai puternică influență asupra pedagogiei pianistice din România, pentru mai mult de patru decenii. Nu a cântat niciodată ca solistă în public, practic nu parcursese prin asimilare nimic din marele repertoriu pe care l-a predat și cu care unii din elevii săi au avut succese internaționale. Exemplele de top ale carierei au fost Dinu Lipatti și Mândru Katz. Ce calități avea, prin compensație? O intuiție muzicală extraordinară, un fler genial care o ajuta să se descurce mimând competența, adesea pe un teren străin, în cele mai diverse tipuri de situații, îndeosebi în cele muzicale. O excepțională știință de a se poziționa avantajos, de a-și atrage simpatia personalităților care contau în viața muzicală (e suficient să evocăm comunicarea predilectă stabilită cu George Enescu, Ion Nonna Otescu, Nadia Boulanger), prezentându-se cu un firesc de mare boieroaică, ceea ce în realitate nu era. Avea o tenacitate uimitoare de a învăța mereu ca autodidactă, poate și de frică! În schimb, se manifesta cu un diabolism și un sadism incredibile cu care își trata elevii și pe colaboratorii neimportanți. Era de o răutate extremă, viscerală. Această muziciană care nu absolvise nicio școală a ajuns să țină sezoane repetate de master class la Fontainebleau și în multe alte centre de elită din Europa. A fost o ființă paradoxală, profund contradictorie. A stăpânit cu măiestrie arta de a supraviețui în fruntea bucatelor în domeniul ei, într-o epocă în care era foarte greu să te menții în față ca exponent al culturii din trecut, din „regimul burghezo-moșieresc”. O trăgătoare de

https://biblioteca-digitala.ro

sfori emerită, intens mediatizată, curtată, invitată, fără să aibă vreodată rezultate palpabile în propria clasă de pian. A fost membră și președintă a juriului de pian la Concursul Internațional „George Enescu" de la prima ediție din 1958 și până în preajma decesului. De asemenea, a fost membră în juriile marilor concursuri de la Moscova – Ceaikovski, Varșovia – Chopin, Budapesta - Bartok, Liszt, Zwickau – Schumann.

Din impresiile unor mari muzicieni care trecuseră prin clasa ei de pian, vom cita spre exemplu, pe cele ale lui Constantin Silvestri. Ilustrul dirijor care spunea că s-a format aproape ca autodidact, îi mărturisea colegului și prietenului său Theodor Bălan: „Suport greu milităria Florichii, de aceea vin atât de rar la școală. Dacă aș fi ca Lipatti, blând și înțelegător, mi-ar fi mai ușor, dar nu sunt nici una, nici alta…" (Theodor Bălan, Prietenii mei muzicieni, Ed. Muzicală, București, 1976, pag. 131). De la cursul profesoarei, frecventat din când în când, Silvestri lua foarte puțin. A studiat întotdeauna doar ce l-a interesat, izbutind să reziste presiunilor domnișoarei și nu s-a supus regimului ei dur. Prin contrast, adolescentul Lipatti a reușit să reziste la această clasă timp de patru ani, cu toate că pleca adesea de la lecție cu ochii în lacrimi și nu o dată a vrut să se mute la altă clasă. Am putea spune fără să greșim că Dinu Lipatti a fost norocul domnișoarei Musicescu, faima acestuia recomandând-o cu putere. Lipatti însuși a contribuit, cu bună știință, la consolidarea acestei faime, prezentându-se, pe când ajunsese în vârful ierarhiei pianiștilor, drept produs al școlii Floricăi, ceea ce era doar într-o oarecare măsură conform cu realitatea.

Dar și foști elevi „de rând", care nu au făcut carieră eclatantă, s-au exprimat, peste timp, contradictoriu, cu privire la lecțiile de pian cu dumneaei. Astfel, într-un interviu din ziarul Adevărul de week-end, apărut la 18 martie 2016, Ana Eliza Ciorănescu, fiică a vestitului savant matematician Nicolae Ciorănescu, vorbește astfel despre anii formării sale pianistice: „Mai târziu, la Conservator, am luat lecții de la Florica Musicescu, cea mai mare pianistă din țară. Orele cu ea erau imposibile. Eram ca martirii! În ciuda severității ei exagerate, am

https://biblioteca-digitala.ro

învățat foarte multe." (Ziarul Adevărul de Week-end nr. 34/2016).

O altă fostă elevă, Rosemarie Mastero, care, în continuarea câtorva zeci de ani de profesorat la conservatorul bucureștean, a făcut o frumoasă carieră didactică după anul 1977 în Olanda, la Rotterdam, mi-a povestit câteva episoade ale formării ei pianistice, reînviind amintiri de demult. Din perspectiva celor 90 de ani de viață pe care-i are în momentul de față, domnia sa prezintă etapele educației sale pianistice după cum urmează. A început studiul pianului la vârsta de 10 ani, a lucrat cu doamna Silvia Căpățână, și, recomandată fiind să meargă la clasa domnișoarei Musicescu, și-a desăvârșit studiul cu doamna Ada Năsturel, profesoara de ajutor a Floricăi Musicescu. A fost astfel introdusă în „metodă", în deprinderea cântatului cu brațele libere, cu umerii liberi și cu toate celelalte articulații degajate - coatele, poignetul, încheieturile degetelor, palmele. „Dar adevărata școală mi-a dat-o Dușu Mura, care venise de la Budapesta, unde lucrase cu Ernest von Dohnányi (1877-1960). Dușu Mura a pus, cu indicațiile ei, ca o glazură de frișcă deasupra tortului. M-a învățat cum să scot culori, sensuri, expresii deferite care cereau subtilitate, cu ajutorul mișcărilor. Astfel, dacă Ada Năsturel îți dădea baza, sunetul mare, de calitate, cântatul cu brațele libere, Dușu Mura venea cu subtilitățile, pe care eu le-am înțeles și le-am adoptat formându-mi pe parcurs auzul interior necesar. E adevărat că acest lucru s-a petrecut cam pe când împlineam 18 ani, vârsta la care am avut maturitatea cerută de un astfel de proces. Toate aceste lucruri fundamentale pentru cântatul la pian le-am primit de la aceste profesoare, care acționau sub comanda domnișoarei Musicescu. De la ea personal nu învățai aproape nimic. Era mereu nemulțumită și foarte nervoasă, neavând niciodată răbdarea de a ne arăta cum să ne corectăm deficiențele și cum să ajungem la o tehnică corectă."[1]

Datorăm o amplă și cuprinzătoare prezentare a protagonistei pianistului internațional Albert Guttman (1937 –

[1] Rosemarie Mastero, Rememorare, ms., București, 2019.

https://biblioteca-digitala.ro

2007). Se cuvine să reproducem integral textul său, care se constituie într-o mărturie definitorie.

O mare profesoară – Florica Musicescu

„Personalitatea covârșitoare și de aceea de multe ori inhibantă a Floricăi Musicescu – se impunea cu forța ce i-o dădeau inteligența, cultura, erudiția și integritatea de caracter, cu totul ieșite din comun – ca și, mai ales, modul ei de a lucra cu elevii reprezintă o realitate vie ce cu greu poate fi fixată în cuvinte, făcând parte din acea categorie de oameni și fapte de viață care, pentru a fi cunoscute și simțite în toată profunzimea și semnificația lor, trebuie să fie trăite.

În ceea ce privește – în mod special – modul ei de a lucra cu elevii, felul în care își ținea lecțiile, argumentul poate cel mai elocvent în sprijinul afirmației pe care am făcut-o mai sus este acela că însăți d-ra Musicescu a refuzat întotdeauna (și a fost de multe ori solicitată să o facă) să „teoretizeze" în scris principiile de care era călăuzită, metoda ei de predare. De aici, aș îndrăzni să trag o primă concluzie, și anume, marca de valoare practică, concretă, a învățăturii ei.

Ca unul care am avut marea fericire de a-i fi elev timp de aproape 20 de ani, voi încerca totuși să redau în cuvinte unele din îndrumările de neprețuit pe care le-am primit de la Florica Musicescu în decursul anilor.

Ceea ce impresiona în mod deosebit la lecțiile d-rei Musicescu era totala și nemaiîntâlnita dăruire cu care lucra cu elevii, interesul și pasiunea pe care le punea în lecție, mergând până acolo încât era pentru ea o necesitate vitală, rațiunea de a trăi.

În ceea ce privește modul de a explica unele aspecte de tehnică – bazată pe o deplină relaxare a brațelor și pe o mare naturalețe a mișcărilor, - este de remarcat un fapt care mi se pare cu totul aparte: d-ra Musicescu căută mereu - pentru a explica unul și același lucru – forme noi, imagini noi, care de care mai sugestive și mai plastice, ceea ce avea întotdeauna ca rezultat înțelegerea perfectă, profundă, fie a unei anumite stări musculare, fie a unei mișcări, cât de mici.

https://biblioteca-digitala.ro

O sintetizare cu totul remarcabilă, ce poate constitui chintesența gândirii muzicale și tehnice a Floricăi Musicescu, este fixarea procesului ce trebuie să aibă loc în cadrul actului interpretării în patru puncte, și anume: în momentul în care interpretul ia cunoștință cu textul muzical căruia va trebui să-i dea viață (1), acest text trebuie să-i trezească interpretului o anumită imagine sonoră și expresivă precum și voința de a o realiza (2). Această voință, neabătută, trebuie să provoace și să antreneze cele mai potrivite mijloace tehnice, pentru realizarea imaginii sonore (3), după care, cu auzul său mereu prezent și activ, interpretul să controleze dacă rezultatul practic obținut corespunde cu ceea ce și-a propus și ceea ce și-a dorit inițial (4). Adevăratul studiu, inteligent, concentrat și de maximă eficiență – spunea ea – „este tocmai punerea de acord a imaginii sonore și muzicale închipuită și dorită de interpret, cu rezultatul efectiv al interpretării sale". Sublinia adesea că greutățile, de orice ordin ar fi, trebuie înlăturate, nu învinse, arătând prin aceasta care trebuie să fie calitatea și natura studiului la pian.

Ceea ce mai cerea Florica Musicescu elevilor – lucru care, dacă era realizat, oferea interpretării o nebănuită putere de transmitere – era o perfectă luciditate în timpul interpretării pentru a crea cele mai bune condiții gândirii, de a stăpâni și dirija mijloacele tehnice cu scopul ajungerii neabătute la țelul muzical propus. În acest fel, interpretul era pus întotdeauna la adăpost de acea „autoîmbătare" cu sonoritățile proprii, care poate fi – de multe ori – dăunătoare activității extrem de precise pe care o are de depus, cu repercusiuni defavorabile asupra clarității și puterii de penetrare a mesajului artistic ce va fi transmis publicului.

Un lucru foarte important pe care d-ra Musicescu îl repeta necontenit era acelea în legătură cu viteza de gândire a muzicii – independent de tempo – care să o determine pe cea de execuție, precum și faptul că gândirea trebuie în mod obligatoriu să preceadă și să determine gestul. Tot în această ordine de idei, d-ra Musicescu insista asupra imposibilității suplinirii activității conștiente, utile și de maximă eficacitate a interpretului – singura în stare să ducă la rezultatul sonor dorit –

https://biblioteca-digitala.ro

cu oricare alte gesturi care dau numai iluzia realizării și traducerii în viață a intențiilor interpretului.

Unul din multiplele elemente ce făceau farmecul personal unic al Floricăi Musicescu era o neobișnuită și originală manieră de a face comparații, dovedind o imaginație cu totul remarcabilă. De multe ori, asemenea comparații, de o mare sugestivitate, făceau clare elevilor unele lucruri, care altfel ar fi fost poate mult mai greu de explicat.

Respectul pentru muzică, pentru text, pe care îl insufla elevilor săi, cultivarea bunului gust și a unei atitudini superioare față de muzică reprezintă tot atâtea prețioase învățăminte.

Aș vrea să arăt, în încheiere, că această mare artistă și profesoară Florica Muzicescu a reprezentat pentru mine o permanentă lumină călăuzitoare, care mi-a arătat drumul spre muzica adevărată, oferindu-mi la cel mai înalt grad mijloacele ideale pentru a merge pe acest drum, lucru pentru care îi voi purta mereu cea mai caldă recunoștință."[1]

Trebuie consemnat, pentru corectitudinea istorică a desfășurării procesului de educare a pianistului Albert Guttman, faptul că el a fost inițiat și format pe tot parcursul anilor de studii de către profesoara și pianista Ana Pittiș, discipolă celebră, la rândul său, a marii profesoare Constanța Erbiceanu.

Iată și amintirea distilată de trecerea zecilor de ani, pe care i-a păstrat-o vestitul muzicolog George Bălan. „În ce mă privește, m-am simțit totdeauna respins de persoana domnișoarei. Ne-am încrucișat pe diverse căi profesionale fără să simt interes pentru persoana ei, a cărei duritate frapa chiar și pe cine nu-i era elev. Era evident o persoană cu un psihic problematic". (George Bălan, corespondență electronică, 28 martie 2019).

Ca martor direct la evoluția colegelor mele din clasa Musicescu, pot observa și efectele în timp ale metodei sale asupra tinerilor elevi. Aceștia spuneau adesea despre ea că e o scorpie. Aveau dreptate. O privire atentă asupra evoluției profesionale a generației de profesoare formate de Florica

[1] Andreea Chiselev, *Portretul unui muzician: Albert Guttman,* Ed. Muzicală, București, 2012, pp.15-18.

https://biblioteca-digitala.ro

Musicescu ne impune constatarea că majoritatea au avut viețile marcate de suferințe psihice. Unele dintre ele s-au îmbolnăvit de nervi, au traversat lungi episoade de depresie severă, cu tentația de suicid, altele au acuzat oboseală nervoasă continuă, stări de irascibilitate, un pesimism endemic, suferința lipsei de sens a vieții personale.

Am putea spune că „metoda" Musicescu era un adevărat anti-sistem pedagogic, care a fost descris ulterior de Lucica Teodorescu. Aceasta a lucrat cu domnișoara Musicescu timp de doi ani și și-a notat cu conștiinciozitate fazele procesului de predare, poziție, acțiunea liberă a brațelor, exerciții tehnice etc. Tot din mărturiile elevilor știm că profesoara cerea un climat de ordine și disciplină, dar pe de altă parte, avea curiozități profesionale puternice, interesându-se cu pasiune de noutăți, de compoziții recente etc.

Pentru o situare cât mai corectă în contextul pedagogiei de specialitate a vremii, se cuvine să subliniem faptul că încă de la începutul activității la catedra de pian a conservatorului bucureștean, Florica Musicescu a avut-o colegă, rivală, competitoare și piedică în cale pe eminenta personalitate care a fost Constanța Erbiceanu (1874-1961). Titrată cu diploma de excelență *Ehrenvoll* a Conservatorului din Leipzig, după ce fusese eleva favorită a lui Carl Reinecke și Johannes Weidenbach, cu un CV în care strălucea o bogată și prestigioasă activitate concertistică în Franța și Germania începutului de secol XX, aducând la cunoștința publicului european îndeosebi muzica lui Max Reger, Constanța Erbiceanu a avut handicapul unei elegante discreții și rețineri de a se autopromova. Din această cauză a fost cu ușurință eclipsată la toate capitolele de rivala ei, care era o adevărată campioană în arta de a se așeza în față, câștigând toate împrejurărilor favorabile. Cele două domnișoare aveau firi contrastante la toate capitolele. Școlile lor, formate, fiecare, din elevi atașați, pasionați și luptători, s-au duelat timp de decenii, sub privirile maestrelor care nu s-au întâlnit personal niciodată, n-au comunicat, păstrând pentru eternitate o atitudine de veghe, ignorându-se cu eleganță, dar urmărindu-se cu atenție mărită una pe cealaltă. Din amintirile unor foste eleve de atunci,

https://biblioteca-digitala.ro

am reținut o imagine vizuală și auditivă greu de uitat. În anii 30, conservatorul funcționa în clădirea aflată și astăzi, ca și atunci, pe strada Știrbey Vodă, la nr. 31, între edificiul conservatorului actual și intrarea în parcul Cișmigiu. Clasele de pian se aflau la etaj, de o parte și de cealaltă a scării impozante de la intrare. Adesea, în după amiezile de cursuri, cel ce urca scara era izbit de două glasuri stridente, unul subțire (al Domnișoarei Erbiceanu) și unul jos, baritonal (al Domnișoarei Musicescu). Domnia sa era o fumătoare pasionată, fapt care-i modelase, cu timpul, vocea. Avea un timbru aspru, dogit, atacat de răgușeală cronică, un mijloc suplimentar de spaimă pentru elevii săi.

Cu elevele Domnișoarei Erbiceanu, Florica a avut permanent relații foarte apropiate. Ea le acorda acestora o încredere de care, în mod ciudat, nu se bucurau propriile sale eleve. Astfel, spre exemplu, când s-a constatat că trebuie să vină o altă profesoară de pian la Palatul Regal, fiindcă prinții nu-i suportau stilul de comportare prea aspru, Florica a recomandat-o și a instalat-o în post pe Cornelia Antonescu, o „erbiceancă" bine cotată în lumea profesorilor particulari de pian. Prin urmare, la recomandarea Floricăi, Doamna Antonescu a predat pianul prințului și apoi regelui Mihai, până la îndepărtarea casei regale de către regimul comunist și plecarea acesteia în exil. O altă constatare paradoxală este aceea că Florica trimitea întotdeauna candidații pe care intenționa să-i ia la clasă în grija „erbicencelor", dându-le acestora și nu propriilor eleve, misiunea de a le face tehnica, de a-i introduce în „metodă". Colaboratoarea principală în această privință era Ana Pittiș, dar erau solicitate, deopotrivă, Cecilia Mantta și Maricel Șova.

În ultimii ani ai vieții, Florica asistă la mișcarea muzicală europeană, ca spectator activ la cele mai bune concerte și recitaluri. Ascultă cu mare interes interpretările pianiștilor internaționali care aparțin generațiilor tinere. Ea sesizează cu acuitate aspectele înnoitoare din arta acestora și apreciază cu probitate elementele pozitive ale pianisticii lor. Astfel, întorcându-se de la concursul Ceaikovski, unde fusese membră în juriu, înfățișează cu entuziasm elevilor săi arta lui Vladimir Așkenazi, care o captivase, deși pianistica lui se baza pe

https://biblioteca-digitala.ro

primatul activității degetelor, concept pe care, în principiu, ea nu-l împărtășea. Tot în acea vreme a cunoscut arta pianistică a lui Benedetti Michelangeli, o artă lucidă, perfectă și originală, pe care o situează pe cele mai înalte culmi în ierarhia ei. Pasionată, plăcându-i controversa, polemica, ferm convinsă de adevărurile ei, dar totodată receptivă la nou, Florica Musicescu s-a profilat tot mai mult ca o personalitate adânc frământată, aflată într-o permanentă stare conflictuală cu ea însăși. Provenind din confruntarea concepțiilor valoroase dar oarecum rigide primite în cadrul educației din tinerețe, cu influxul realității înconjurătoare în permanentă reînnoire, conflictul acesta tragic existent la artiștii creatori poate fi și originea unor derute pe care ea le-a traversat în actul pedagogic și care s-au manifestat, paradoxal, prin tiranie, severitate extremă, uneori abuz emoțional și fizic (comitea uneori gesturi violente sucind degetele și lovind peste mână pe cel aflat la lecție), cu impact negativ asupra elevilor.

Ca personalitate era foarte inteligentă, puternică, impunătoare, abuzivă, uneori spontană, șăgalnică. În particular, Domnișoara avea o autentică vocație pentru viață. Era boemă, nu se interesa de bani, îi plăcea traiul bun, se delecta cu feluri alese de mâncare, pe care îi făcea mare plăcere să le prepare, fiind pasionată de gastronomie, la prânzurile duminicale care erau totodată prilejuri de destindere spirituală în familie, cu nepoții Păstorel și Ionel Teodoreanu etc. Îi plăcea să se îmbrace elegant, purta pălării, mănuși și poșete costisitoare. Se răsfăța uneori oferindu-și clipe de desfătare în călătorii muzicale cu surorile în Europa, la un joc de table sau de cărți, unde, cu o copilărească înverșunare, își dorea să câștige toate partidele.

Pe planul vieții publice, Florica Musicescu a fost onorată și chiar răsfățată de regimul comunist, promovată oficial și răsplătită cu numeroase titluri, ordine și medalii.

Câteva direcții mai clare se profilează în stilul său pedagogic, potrivit mărturiilor depuse de elevi. Acorda în pedagogia sa o importanță majoră citirii la prima vedere. Se străduia să cultive la elevi această latură însemnată, prea adesea neglijată de profesorii care sunt preocupați aproape exclusiv de problemele tehnice instrumentale. Aprofundând

https://biblioteca-digitala.ro

mecanismul citirii la prima vedere, Domnișoara îl înțelegea ca pe un circuit: înregistrarea vizuală a notației, crearea imaginii sonore interioare, întrebuințarea mijloacelor pianistice adecvate, controlarea rezultatului sonor, prin intermediul auzului. Astfel profesoara se străduia să dezvolte toate aceste faze și insista asupra legării lor într-un singur tot unitar, cu efect instantaneu. Într-o scrisoare către o fostă elevă, Florica Musicescu îi transmite acesteia câteva reguli didactice, subliniind, printre altele, importanța pe care o are dezvoltarea citirii corecte, încă de la cea mai fragedă vârstă a viitorului pianist. „Deprinde copiii să aibă un ochi foarte vigilent atunci când se află în fața unui text muzical, oricât de simplu, adică ochiul să *informeze* urechea de ceea ce ea va avea de comandat ulterior degetelor, deci de ceea ce știe că ea trebuie și vrea să ***audă***; ochiul, repet, să informeze urechea cu cea mai mare precizie și claritate. În scurt, învață-i să ***citească*** corect și muzical, de mici. Dacă ochiul va informa cu aproximație, urechea, la rândul ei, va comanda cu aproximație și degetele vor executa tot cu aproximație. Rezultatul, *prost.* Cu cât procesul acesta se va perfecționa – atenția și puterea de concentrare joacă un rol mare – cu atât și execuția va deveni mai perfecționabilă, prin faptul că va fi dirijată de o ureche activă.” (Scrisoare către Nellie Wertenstein, Statele Unite, datată 12 noiembrie 1965.)

Ca linie conducătoare în activitatea sa, profesoara a avut permanent în atenție studiul individual al elevilor. Ea afirma că „experiența personală a condus-o la adevărul că mai important lucru la clasă este să înveți pe un student să studieze decât să cânte la perfecțiune o anumită piesă. Noi trebuie să ne învățăm elevii să cunoască toate căile care pot duce la o execuție bună.” (O.L. Cosma, U.N.M.B. la 140 de ani, vol. 3, p. 343)

La un exercițiu de comparație, putem concluziona că pedagogia Floricăi Musicescu se caracteriza printr-un marcată tendință negativistă, de a scoate în evidență ceea ce este greșit, nereușit în realizările elevilor și cu prevalența nemulțumirii față de imperfecțiuni, pe când pedagogia zilelor noastre exaltă optimismul pedagogic, în virtutea căruia nu

https://biblioteca-digitala.ro

există elev prost sau incapabil. Orice elev poate fi educat într-un domeniu anumit până la un nivel rezonabil de performanță, iar pedagogului contemporan îi revine îndatorirea să descopere acest prag și să-l înarmeze pe elev cu mijloacele necesare pentru a-și atinge maximumul posibil. Pe plan subiectiv, al atitudinii personale, se remarcă starea de teroare și de frustrare dominantă la elevii de odinioară față de năzuința de a face muzică la pian într-o atmosferă de bucurie, atitudine pe care profesorii de astăzi, în majoritatea lor, se străduiesc să o inducă elevilor.

În încheierea unei modeste încercări de a creiona profilul profesional și uman al acestei somități muzicale românești, aș dori să specific că eu însămi am cunoscut-o pe marea profesoară încă din anii adolescenței. Am fost descoperită și luată ca elevă de pianista și profesoara de amplă notorietate Silvia Șerbescu. Devenind în anul 1956 elevă, apoi studentă și tânără absolventă a clasei de pian principal, am fost formată exclusiv de discipole ale Domnișoarei Erbiceanu, cu alte cuvinte, în perimetrul echipei rivale celei a Domnișoarei Musicescu. Dar Domnia sa era prezentă, în calitate de președintă, la toate audițiile, colocviile și examenele noastre. De asemenea, în aceeași calitate venea uneori în control la curs. De vreo câteva ori s-a nimerit ca eu să fiu la lecție, așa că a făcut cu mine crâmpeie de demonstrații pedagogice. Nu odată i-am simțit mâna poposind pe brațele mele, demonstrativ, bine înțeles, doar era în vizită la o colegă! Nu am detectat vreo atitudine negativă. M-a izbit, însă, caracterul mărunt, pierdut în detalii și observații banale, al indicațiilor oferite de dânsa. Nu aborda principii tehnice, strategii de studiu sau probleme de stil și nu folosea un limbaj de nivel academic. Nu o interesa nici punctul de vedere al elevului, admițând că ar fi avut unul. Mi s-a părut chițibușară, prezumțioasă și mărginită, în comparație cu stilul de predare din clasa mea, guvernată de aura și de filosofia Constanței Erbiceanu. Poate că eram subiectivă, dar mă străduiam să nu fiu astfel, de vreme ce îmi doream cu pasiune să învăț cât mai mult și cât mai bine de la fiecare profesor din catedră.

https://biblioteca-digitala.ro

Cred că ar fi utilă, din perspectiva prezentei evocări, căutarea sinceră a unui răspuns la întrebarea: e cu putință ca astăzi să mai existe vreun caz, în sistemul de învățământ, care să continue practicile dure ale Floricăi Musicescu? Are ea urmași sau urmașe în epoca actuală? Personal, beneficiez de cunoașterea aprofundată a realităților curente din școlile noastre de muzică. De aceea mă simt capabilă să conturez un răspuns realist. Din păcate, da, există asemenea cadre didactice. Găsim în fiecare școală cel puțin câte o profesoară care chinuie copii în clasă, cu scopul nobil de „a-i învăța meserie". Am, spre exemplu, o colegă pe care o prețuiesc cu deosebire pentru rezultatele excepționale obținute de elevii ei de-a lungul timpului. Dar nu e un secret pentru nimeni din breaslă că stilul ei pedagogic este un model de tiranie psihică și fizică. Atunci când ne-am întâlnit, într-o pauză de concert, cu colega mea care era însoțită de cea mai proaspătă laureată a sa, am știut cu certitudine de ce copila are o ureche rănită. Fusese „atinsă" de maestră. Pentru mine, situația e revoltătoare. Dar cei implicați o suportă. De ce? Fiindcă pentru părinți, colegii de cancelarie și directoarea școlii, în balanța judecății atârnă mai greu palmaresul de premii și distincții naționale și internaționale decât sufletul distrus al unor copii. Premii cu orice preț! Pare a fi lozinca fiecărei școli de pian. Căci succesul e o recompensă atât de dulce! Dar unde contabilizăm ravagiile psihice îndurate de atâția copii? Dacă ar fi să alegem, către ce înclinăm? Iată o dilemă din care învățământul de performanță nu a ieșit până acum. Ni se indică de la forurile conducătoare faptul că violența fizică și psihică în școală este interzisă categoric. Oare se respectă ordinul în viața reală din clase? Și atunci când izbucnește câte un conflict între familie și profesoară pe acest subiect, ce atitudine are conducerea? Cum se rezolvă situația? Rememorarea personalității complexe a vestitei profesoare Florica Musicescu îmi oferă ocazia să glosez cu amărăciune pe această temă, din păcate, permanent prezentă și mereu lăsată în suspensie. Atunci de ce mai susținem că învățământul modern este centrat pe **interesul superior al elevului?**

https://biblioteca-digitala.ro

Împlinirea în această perioadă a 50 de ani de posteritate ne îngăduie să reflectăm, din perspectiva distanței ce s-a așternut, asupra „fenomenului Florica Musicescu". Cu bune și cu rele, cu lumini și umbre, cu provocări, eșecuri și victorii, cariera acestei profesoare emblematice marchează definitoriu perioada de întemeiere a școlii românești moderne de pian, pe care a slujit-o cu devoțiune totală alături de rivala sa, Constanța Erbiceanu, și pe care noi, cei de astăzi suntem chemați să o continuăm pentru a preda, la rândul nostru, ștafeta viitoarelor generații de pianiști și pedagogi ai artei clavirului.

BIBLIOGRAFIE

Bălan Theodor, *Principii de pianistică,* Ed. Muzicală, București, 1966.

Bălan Theodor, *Florica Musicescu,* în Studii de Muzicologie, vol. V, Buc.,1969.

Bălan Theodor, *Prietenii mei muzicieni,* Ed. Muzicală, București, 1976.

Bărgăuanu Grigore, *Dinu Lipatti,* monografie, Ed. GRAFOART, București, ediție Tănăsescu Dragoș, revizuită și adăugită de Grigore Bărgăuanu, 2017.

Buzilă Serafim, *Enciclopedia interpreților din Moldova,* Ed. ARC, 1999.

Chiselev Andreea, *Portretul unui muzician: Albert Guttman,* Ed. Muzicală, București, 2012.

Ciorănescu-Rădescu Eliza, *Neamul Ciorăneștilor. Portretul unei familii de intelectuali români,* în ziarul *Adevărul de Week-end, 18-20 martie 2016.*

Coman Lavinia, *Constanța Erbiceanu, o viață dăruită pianului, monografie,* Ed. Meronia, București, 2005.

Coman Lavinia, *Constantin Silvestri,* monografie, ed. Didactică și Pedagogică, București, 2014.

Constantinescu Grigore, De vorbă cu pianistul și profesorul GABRIEL AMIRAȘ, Ed. Muzicală, București, 2016.

Cosma Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București, vol. 2, 3.,* Ed. Glissando, 2008, 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghiu Corneliu, *De la pianistique*, Norderstedt, 2007.

Grigorescu Olga, *Dinu Lipatti,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2011.

Jora Mihail, *Momente muzicale,* Ed. Muzicală, București, 1968.

Ienei Aurora, *Profesoara noastră,* articol în rev. Orfeu, nr. 5,6/1969.

Lipatti Madeleine, *In memoriam Dinu Lipatti. Mărturii,* Ed. Grafoart, București, 2018.

Lipatti Valentin, *Strada Povernei 23. Memorii,* Ed. Tracus Arte, București, 2019.

Niculescu Ștefan, *Reflecții despre muzică,* Ed. Muzicală, București, 1980.

Paladi Marta, *Florica Musicescu,* Ed. Muzicală, București, 1977.

Paladi Marta, *O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu, întemeietor de școală,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2012.

Popa Afrodita, *Mâinile care cântă,* Ed. Vergiliu, București, 2004.

Popa Afrodita, *Pianofortele în oglinda timpului său,* Ed. Vergiliu, București, 2005.

Sava Iosif & L. Vartolomei, *Dicționar de muzică,* Ed. Muzicală, București, 1979.

Sava Iosif & L. Vartolomei, *Muzică și muzicieni, dicționar,* Ed. Muzicală, 1992.

Sava Iosif, *Teritorii muzicale românești,* Ed. Muzicală, București, 1980.

Șoarec Miron, *Prietenul meu Dinu Lipatti,* Ed. Grafoart, București, 2017.

Teodorescu Lucica, *Aspecte ale metodei de predare a profesoarei Florica Musicescu,* în rev. Muzica nr. 1/2011.

Tănăsescu Dr. & Bărgăuanu Gr., *Dinu Lipatti,* monografie, Ed. Muzicală, București, 1971, 2015.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Lavinia Coman

Florica Musicescu, one of the founders of modern piano music school in Romania

This study presents biographical elements, the educational route and some of the most important moments of Florica Musicescu's career. An analysis is conducted over her teaching activities along with the results of the latter, her teaching principles and her own personal manner of teaching, her personal style, the impact of this style, the results, the evolution of her "school" through the contribution of her disciples. The decisive role she had for the modern Romanian and international piano music school makes Florica Musicescu entitled to all possible forms of respect and admiration on behalf of all piano performers and piano teachers that followed.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Ovidiu Papană, *Instrumente tradiționale românești. Studii acustico-muzicale*

vol. I, București, Editura Etnologică, 2018, 408 p.+CD audio
vol. II, București, Editura Etnologică, 2019, 562 p.+CD audio

Constantin Secară

În spațiul etnomuzicologiei românești, organologia populară (disciplina care se ocupă cu studierea și clasificarea instrumentelor muzicale tradiționale) a jucat, în ultimele șapte decenii de cercetare instituționalizată a folclorului în România, un rol important pentru afirmarea, cristalizarea și impunerea unui domeniu științific care fusese, încă de la începutul sec. al XX-lea, foarte clar și precis situat în lumea muzicologiei internaționale[1]. Cu mențiunea că bazele organologiei românești au fost puse încă din ultimul sfert al veacului al XIX-lea și primii ani ai celui următor de către muzicianul ieșean Teodor T. Burada[2], prima sinteză în acest domeniu îi aparține, la jumătatea secolului trecut, folcloristului Tiberiu Alexandru[3].

[1] Erich Moritz von Hornbostel și Curt Sachs sunt primii muzicologi europeni care au fixat sistemul modern de clasificare a instrumentelor muzicale, pe categorii acustice, în funcție de modul de producere a sunetelor, în „Zeitschrift für Ethnologie", Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Sechsundvierzigster Jahrgang, 1914, p. 553–590.

[2] Diverse studii despre instrumente muzicale au fost publicate de Teodor T. Burada între anii 1875–1908; acestea sunt renite în *Opere*, vol. II, ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura Muzicală, 1975.

[3] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

Această lucrare avea să devină, pentru următoarea jumătate de veac, una dintre operele de referință în literatura etnomuzicologică românească, atât prin tratarea complexă a claselor și categoriilor instrumentelor muzicale populare (în prima parte), cât și prin bogatele exemplificări (în partea a doua, cuprinzând 80 de transcrieri muzicale) care ilustrează contextele în care evoluează instrumentele din categoriile anterior prezentate. Același autor și-a continuat și în următoarele două decenii cercetările asupra instrumentelor muzicale tradiționale, pe care le-a reunit în două volume de *Studii*[1]. În paralel, cercetările privind organologia populară au fost continuate, punctual sau parțial, de mai mulți etnomuzicologi români: Iosif Herțea (studii și materiale redactate, cu aproximație, între anii 1960–1990[2]), Ioan R. Nicola[3], Adrian Vicol[4], Gottfried Habenicht[5], Ghizela Sulițeanu[6], Felicia Diculescu[7] ș.a.

---

[1] Tiberiu Alexandru, *Studii. Folcloristică. Organologie. Muzicologie*, vol. I; vol. II, București, Editura Muzicală, 1978; 1980.

[2] Studiile lui Iosif Herțea au fost reunite, reinterpretate și sintetizate de autor în două volume: *Cimpoiul și diavolul. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România*, București, Editura Etnologică, 2014 și *De la unealtă la instrument muzical. Câteva însemnări despre instrumentele muzicale populare și despre folclorul românesc*, București, Editura Etnologică, 2015.

[3] Ioan R. Nicola, *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1959–1961, Cluj, 1963, p. 349–369.

[4] Adrian Vicol, *Un constructor muscelean de fluiere*, în „Revista de Etnografie și Folclor", tom 9, nr. 3, București, 1964, p. 293–307.

[5] Gottfried Habenicht, *Un cimpoier bănățean*, în „Revista de Etnografie și Folclor", tom 17, nr. 4, București, 1972, p. 261–297; *Cimpoiul hunedorean*, în „Revista de Etnografie și Folclor", tom 18, nr. 5, București, 1973, p. 365–408.

[6] Ghizela Sulițeanu, *Importanța studierii jucăriilor – instrumente muzicale, confecționate de către copii în folclorul românesc*, în „Studii și comunicări", vol. IV, Sibiu, Asociația folcloriștilor și etnografilor, 1982, p. 269–295.

[7] Felicia Diculescu, *Fluierul. Între legendă și realitate*, în „Revista de Etnografie și Folclor", tom 40, nr. 1, 1995, p. 43–51.

https://biblioteca-digitala.ro

Ovidiu Papană, autorul celor două volume intitulate *Instrumente tradiționale românești. Studii acustico-muzicale* este un continuator, la un nivel superior, al cercetărilor întreprinse de autorii anterior citați. Dublată de pasiunea de colecționar de instrumente muzicale (cu o colecție care totalizează câteva sute de obiecte reprezentative din această categorie, aparținând atât culturii tradiționale românești, cât și altor zone, europene și extraeuropene) și amplificată de abilitățile tehnice de recondiționare și de (re)construcție a unor exemplare, munca de cercetare întreprinsă de Ovidiu Papană în utimele două decenii s-a concretizat prin publicarea unor studii care sintetizează preocupările sale asupra acestui domeniu și explică unele dintre revelațiile științifice care i-au fost oferite prin studierea aplicată a fiecărui instrument în parte, pornind de la aspectul general (care etalează indicii privind vechimea și zona de proveniență, în situațiile în care aceste caracteristici sunt necunoscute), continuând cu parametrii constructivi, datele acustice, manierele de producere a sunetului și de interpretare muzicală, finalizând prin concluzii asupra funcționalității și repertoriului proprii fiecărui instrument, familie sau clasă de instrumente în parte[1].

Cele două volume intitulate *Instrumente tradiționale românești. Studii acustico-muzicale* fac parte dintr-un ciclu de patru astfel de lucrări ample, de sinteză, proiectate de autor, în care el intenționează să prezinte, cât mai complet, caracteristicile acustice și modul de producere a suntelor ale fiecărei categorii în parte (instrumente cordofone, instrumente aerofone, instrumente membranofone, instrumente idiofone și pseudoinstrumente). În cercetările sale, Ovidiu Papană s-a bazat exclusiv pe datele bine determinate oferite de

[1] Ovidiu Papană, *Studii de organologie. Instrumente tradiționale românești*, vol. I; vol. II, Timișoara, Editura Universității de Vest 2006; 2010; *Studii de etnomuzicologie*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2013.

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentele aflate în colecția proprie[1], care conține aproape toate modelele de instrumente muzicale utilizate în cultura tradițională românească, întrucât, „până în momentul de față, la nivel național în România nu există încă o instituție de referință care să prezinte **în mod concret** toate instrumentele muzicale folosite în spațiul românesc (un muzeu reprezentativ al acestora)" (vol. I, p. 8).

Pornind de la premisa că „sunetul muzical emis de fiecare instrument nu este un fenomen acustic singular" ci „este o entitate temporală vie"[2], Ovidiu Papană prezintă fiecare instrument în parte prin două segmente analitice distincte (muzicală și acustică), articulate separat, dar care constituie, prin complementaritate, elementele unei percepții globale și a unei entități acustice care relevă „o familie sonoră complexă – sunetul fundamental și armonicele sale superioare" (Ibidem). Toate instrumentele care au fost supuse investigației acustico-muzicale au fost prezentate de autor după o schemă prestabilită, aplicată uniform, pe două nivele analitice. În cadrul primului nivel sunt analizate caracteristicile generale, fizice și sonore, ale instrumentului: 1) prezentarea vizuală a instrumentului; 2) fotografii reprezentative cu (sau fără) detalii constructive; 3) prezentarea descriptivă a instrumentului: categoria sau familia din care face parte, originea inițială, localizarea geografică și zonală din spațiul românesc, prezentarea constructivă sumară; 4) caracteristicile muzicale ale instrumentului: intensitate sonoră, ambitus, tip de scară muzicală, modalitatea practică de interpretare la instrument; 5)

---

[1] În acest context, considerăm că, în absența unui aparat critic complementar, precum și în lipsa elaborării unui sistem referențial comparat cu alte studii similare sau asemănătoare, prin care să se construiască un demers de argumentare obiectivă a propriilor ipoteze și rezultate, autorul și-a asumat riscul de a lucra într-o manieră personală, exclusiv autoreferențială, mai puțin obișnuită în lucrările științifice de o asemenea anvergură.

[2] Fiecare sunet are, în opinia autorului, o „personalitate" și o „viață" temporală proprie; se „naște", se „dezvoltă" și „moare", afându-se într-o relație de supraordonare sau subordonare permanentă față de alte sunete însoțitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

tehnicile convenționale și neconvenționale de interpretare, transcrieri de piese din repertoriul muzical zonal (dacă este cazul). La al doilea nivel sunt analizate caracteristicile acustice, care cuprind: 1) diagrame cu reprezentări grafice: sinusoidale, spectrale și globale ale unor sunete emise de instrumente (coordonatele de lucru sunt concentrate asupra indicatorilor: frecvență, volum sonor, timp); 2) diagrame care vizează: înălțimea sunetului, intensitatea sonoră, procesele tranzitorii ale sunetului precum și componența timbrală; 3) prezentarea și analiza acustico-muzicală a diagramelor. Pentru o mai bună clarificare a tuturor acestor aspecte sonore (acustice) ale instrumentelor muzicale analizate, autorul anexează un CD audio pe care sunt înregistrate eșentioane ale unor emisii sonore reprezentative pentru fiecare instrument în parte.

Mai înainte de a intra în fondul problematicii studiate, autorul a considerat necesar să introducă două studii inițiale prin care să argumenteze cele două direcții referențiale cu privire la cercetările sale organologice: caracterele funcționale și muzical-estetice (vol. I, cap. I, *Instrumentele muzicale din „lada de zestre" a românilor*, p. 11–13) și studiul asupra fenomenelor acustice care evidențiază coordonatele fizice ale sunetelor emise de instrumente (cap. al II-lea, *Noțiuni elementare de acustică, necesare pentru citirea și înțelegerea diagramelor sonore*, p. 14–31). Neîndoielnic, acest capitol are un rol fundamental pentru înțelegerea multiplelor diagrame analitice pe care Ovidiu Papană le propune cu precădere prezumptivilor cititori avizați (muzicologi, etnomuzicologi, compozitori, ingineri de sunet, fizicieni, acusticieni) care doresc să parcurgă aceste două volume. Pornind de la considerația, binecunoscută, că un sunet reprezintă, de fapt, o „familie sonoră", constituită din sunetul fundamental și armonicele sale superioare, autorul a conceput un model de cercetare bazat pe reprezentări grafice complexe (diagrame), care indică trei parametri acustici: a) *reprezentarea sinusoidală* a vibrației sunetului, care surprinde intensitatea sonoră (pe axa verticală) și desfășurarea temporală (pe orizontală); b) *reprezentarea spectrală* a desfășurării sonore, care consemnează frecvența sunetului (pe verticală) și desfășurarea temporală (pe

https://biblioteca-digitala.ro

orizontală); c) *reprezentarea globală* (tridimensională) a tuturor caracteristicilor sunetului, care ilustrează simultan intensitatea (pe verticală), frecvența (pe orizontală) și durata (pe o axă oblică). Toată această configurație complexă de parametri sonori este aptă de a reprezenta *timbrul sunetului complex*, respectiv combinația spectrală care diferențiază, la modul auditiv uman, specificitățile și particularitățile fiecărei familii de instrumente, a fiecărui instrument în parte și a fiecărui registru al unui instrument anumit. Ovidiu Papană consideră că acest „instrument de măsură și control" al realităților acustice, propus în complementaritatea și în susținerea studierii fenomenelor sonore și muzicale, „este absolut necesar pentru deslușirea tuturor aspectelor întâlnite în cadrul fenomenelor fizico-acustice din practica artistică", în care „fiecare «micro-caracteristică» acustică a sunetului își are rolul ei bine stabilit în variațiile infinite ale discursului muzical" (vol. I, p. 31).

Primul volum este dedicat instrumentelor cordofone, cu cele două categorii principale: *instrumente muzicale cordofone, la care punerea în vibrație a coardelor este făcută prin frecarea cu arcușul* și *instrumente muzicale cordofone acționate prin ciupire și lovire*. Sunt prezentate, într-o primă secțiune, viorile construite în atelierele din spațiul rural românesc, cu evidențierea particularităților locale (inclusiv viorile atipice, adevărate raritați constructive: vioara cu „teluri", vioara „pochette", vioara cu „goarnă"); aceste studii diferențiate sunt completate prin articole privind viola (denumită și „contra") cu căluș drept, violoncelul „bătut" („broanca" sau „doba cu strune", conform cu unele denumiri locale) și contrabasul.

Studiul introductiv, intitulat „Viorile tradiționale construite în atelierele din spațiul rural românesc – particularități locale" (vol. I, p. 33–39) evidențiază caracteristicile constructive și sonore ale acestor instrumente artizanale, istoricul și evoluția lor, precum și aspectele acustico-muzicale prin care „particularitățile sonore ale fiecărui instrument muzical sunt determinate în cea mai mare parte de modul în care este construită cavitatea rezonatoare a instrumentului". Ovidiu Papană subliniază un aspect interesant, care vizează în special „instrumentele din spațiul rural românesc, confecționate (în mod

https://biblioteca-digitala.ro

simplist)", la care „copierea grosieră a unor modele performante de tip occidental era făcută doar printr-o vizualizare sumară". De asemenea, autorul observă că „meșterii tâmplari nu țineau cont de principalul aspect acustic legat de dimensionarea corectă a profilelor/grosimilor (mai ales la plăcile rezonatoare ale viorilor)" (p. 38). Acest studiu teoretic este urmat, în economia lucrării, de o serie de transcrieri muzicale (realizate de autor), după înregistrări audio care exemplifică mai multe „melodii tradiționale din diverse zone folclorice românești, cântate la vioară" (vol. I, p. 40–45).

În secțiunea secundă sunt prezentate instrumentele muzicale cordofone acționate prin ciupire și lovire, de la analizarea caracteristicilor generale și până la expunerea cazurilor concrete: cobza tradițională românească, țitera și țambalul (în cele două variante constructive: țambal mic și țambal mare). Studiul asupra acestei categorii de instrumente debutează cu subcapitolul intitulat *Instrumente muzicale cordofone acționate prin ciupire și lovire – caracteristici generale* (vol. I, p. 286), prin care autorul a realizat, în primul rând, „stabilirea diferențierilor tipologice ale prototipurilor instrumentale din cadrul acestei categorii", vizând asemănările și deosebirile dintre ele, din mai multe puncte de vedere: dimensiuni, forme constructive, materiale, inovații tehnico-acustice, acordaj (structuri sonore), mod de utilizare muzicală (Ibidem). O concluzie parțială stabilește faptul că, „la modul general, diferențierile de ordin timbral întâlnite la instrumentele care utilizează procedeul de punere în vibrație a coardelor prin ciupire sau lovire sunt legate de caracteristicile sonore ale cavităților rezonatoare sau de performanța acustică a coardelor folosite" (vol. I, p. 287). Autorul menționează, în acest context parțial concluziv, elementele constructive principale: „forma și dimensiunile cavităților rezonatoare; tipul, dimensiunea și calitatea (performanța acustică) a materialului folosit la principala placă rezonatoare a instrumentului (placă amplasată în partea din față a sa) – lemn, piele etc.; forma, dimensiunea și modul în care sunt amplasate călușele sau suporții pe care se sprijină coardele; materialul din care sunt construite coardele

https://biblioteca-digitala.ro

(metal, intestin de animal, mătase), grosimea și gradul lor de întindere" (Ibidem).

În volumul al doilea, Ovidiu Papană prezintă „grupul de instrumente muzicale aerofone folosite în practica muzicii tradiționale românești", considerat „cel mai numeros (tipologic și numeric) în cadrul acestei culturi" (vol. II, p. 7). Desigur, metodologia analitică și prezentarea materialului sunt similare cu cele folosite pentru instrumentele cordofone, din cadrul primului volum. Această expunere, „oarecum standardizată, oferă posibilitatea de a observa la modul comparativ caracteristicile muzical-constructive și acustice ale tuturor instrumentelor tradiționale românești, precum și impactul pe care îl au aceste caracteristici în procesul interpretativ" (Ibidem). Având în vedere complexitatea constructivă și tipologică a instrumentelor muzicale din această categorie, autorul impune o clasificare amplă, în care surprinde și analizează unii dintre parametrii sonori care sunt generați de tipurile de producere a vibrațiilor și, mai ales, de formele diverse de organizare ale scărilor muzicale (acustice, diatonice, cromatice, oligocordice, cu sunete independente sau având caracteristici sonore variabile)[1]. În conformitate cu aceste aspecte (complexitatea și variabilitatea tipurilor constructive din familia instrumentelor aerofone) Ovidiu Papană a folosit o gamă cât mai variată a tipurilor de emisii sonore și de particularități specifice, tocmai pentru a pune în valoare principalele caracteristici ale lor, subliniind că, „unele nuanțări ale particularităților sonore sunt foarte greu de evidențiat în plan acustic datorită elementelor complexe (greu de identificat în mod singular) care concură la producerea emisiilor sonore în totalitatea lor" (vol. II, p. 8).

Având în atenție toate aceste considerații generale, volumul este structurat în trei secțiuni distincte, care

[1] Acest aspect al *formelor predilecte de exprimare sonoră folosite în muzica din cultura orală românească* reprezintă o preocupare mai veche a autorului, vezi: Ovidiu Papană, *Sistemul sonor bazat pe intonația relativă a treptelor, la români*, în „Anuarul IEF", serie nouă, tom 18, 2008, București, p. 127–145.

https://biblioteca-digitala.ro

concentrează tot atâtea familii constructive ale instrumentelor aerofone. Pentru început este prezentată numeroasa familie a *fluierelor*, cu cele cinci subcategorii: 1) fluiere la care scara muzicală este produsă pe baza rezonanței superioare a sunetului fundamental (tilincile cu și fără „dop"); 2) fluiere prevăzute cu orificii de secționare a tubului (fluiere cu „dop", fluiere „gemănate", cavalul, fluiere fără „dop", semitraversiere, fluiere traversiere); 3) fluiere cu cavitatea rezonatoare închisă la un capăt (fifa, naiul, ocarina); 4) fluiere jucării, șuierători, fluiere cu apă etc.); 5) fluiere folosite în scop utilitar („flișconiu' dă pitpalac", „chemătoarea" vânătorească). A doua secțiune este dedicată familiei *instrumentelor tradiționale cu ancie* (carabele, simple și complexe, cimpoiul românesc, clarinetul primitiv, taragotul și varianta lui tradițională, mult simplificată, numită „duduroniu", anciile batante și carabele folosite în scop utilitar, respectiv „chemătorile" vânătorești). În ultima parte sunt analizate *instrumentele tradiționale aerofone cu ambușură (prevăzute cu mușțiuc sau cu deschidere laterală)*, care sunt întâlnite „în practica muzicii tradiționale din spațiul cultural românesc în scop preponderent utilitar" (vol. II, p. 476). Acestea sunt utilizate „ca instrumente muzicale primare, bazate pe utilizarea rezonatorilor naturali, la care producerea sunetelor este realizată prin vibrația buzelor" (Ibidem); în genere ele au fost folosite mai mult în domeniul utilitar (cu funcție de semnalizare) și, mai rar, cu funcții ritual-ceremoniale, în special funebre. Instrumentele din această categorie sunt ordonate și analizate, de la cele mai simple (cornul păzitorilor de animale și cornul vânătoresc) și până la instrumentele din familia buciumelor (buciumul, tulnicul și trâmbița).

Ca o notă personală, considerăm că prin studierea și analizarea tipurilor multiple ale instrumentelor aerofone din spațiul culturii tradiționale românești, Ovidiu Papană a realiat un original studiu de „arheologie sonoră". Plecând de la interpretarea științifică a datelor generate de emisiile sonore, distinct particularizate, autorul avansează ipoteze proprii care privesc evoluția și transformările constructive ale instrumentelor, demonstrând că, „în practica muzical-instrumentală din acest moment, prin excluderea unor

https://biblioteca-digitala.ro

instrumente vechi (poate mai puțin performante), unele forme de exprimare estetică au dispărut definitiv din viața noastră muzicală" (vol. II, p. 558).

În încheiere, subliniem încă o dată originalitatea și importanța teoretică de excepțională valoare pe care o relevă primele două volume semnate de Ovidiu Papană, din seria *Instrumente tradiționale românești. Studii acustico-muzicale*. De asemenea, reamintim faptul că toate categoriile, tipurile și variantele instrumentelor muzicale pe care autorul le prezintă fac parte din impresionanta sa colecție, fapt care i-a oferit, în primul rând, posibilitatea să le analizeze sub toate aspectele (constructiv și muzical), într-un mod direct, nemijlocit. Al doilea aspect, deosebit de important, constă în analizele spectral-sonore, pe care Ovidiu Papană le-a realizat după o metodologie proprie, pe care a conceput-o și a perfecționat-o continuu, din punctul de vedere al etapelor și parametrilor analitici. Considerăm că, prin acest demers inovator, „tetralogia" proiectată de Ovidiu Papană va constitui un reper și o deschidere spre universul unor viitoare studii interdisciplinare complexe, oferind noi posibilități de reinterpretare, din această perspectivă, a fenomenului muzicilor tradiționale (românești și universale), redate prin intermedierea diverselor instrumente, din categorii sonore multiple.

SUMMARY

Constantin Secară

Ovidiu Papană, Romanian traditional instruments. Acustical-musical studies (book review)

Ovidiu Papană is the author of the two volumes called *Romanian traditional instruments. Acustical-musical studies.* This work continues, at a higher level, his past research over the Romanian ethnomusicological phenomenon. These two volumes are part of a series of four, planned by the author, in which he intends to present, as widely as possible, acoustic

https://biblioteca-digitala.ro

features and modes of performance of the sounds in each one of the following categories of instruments: string instruments, air instruments, percussion instruments, idiofonic instruments and pseudoinstruments. In his research, Ovidiu Papana has relied exclusively on the data provided by his own instruments gathered in his personal collection containing almost every model of musical instrument used in the Romanian traditional culture.

His first volume is dedicated to string instruments, with their two main categories, the string instruments for which the string vibration is produced with a bow and string instruments for which the sound is made by pinching or striking. In the first section there is a presentation for the violins made in the rural Romanian area, with an emphasis on special local features (including the less common and really rare violins); these different studies are completed by articles regarding the viola (also named `contra`), the `hit` cello (`broanca` or `doba with strings`, according to some local naming) and the double bass.

In the second volume, Ovidiu Papana presents the group of air instruments used in the Romanian traditional music performance, considered to be the largest group of instruments, both regarding the features and the numeric point of view. Of course, the methods the author uses for the analysis and the presentation of the materials are similar with those used for the string instruments in his first volume. Considering the complexity of the instruments in this category the author brings a wider classification in which he points out and conducts an analysis on some of the sound parameters that are generated by the way the vibration is produced and, especially, by the various forms of musical scales used (acoustic, diatonic, chromatic, oligochordic, with independent sounds or with variable sound features).

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

https://biblioteca-digitala.ro